

کتاب و اساتید
کتابی مرکز زبان و ادب
بند

جلد ۶
۲۰۱۵ء



LUMS
لومس یونیورسٹی آف مینجمنٹ سائنسز
لاہور پاکستان

میر زاہر عباس رستمی

Meer Zaheer Abass Rustmani



PDF By : Meer Zaheer Abass Rustmani

Cell NO : +92 307 2128068 - +92 308 3502081



فہرست

اداریہ

تحقیق و تنقید

۹	معین الدین عقیل	ہندوستان میں لکھی جانے والی اولین فارسی خودنوشت
۱۹	روفا رکھ	اٹھارہ سو ستاون سے قبل کی اردو شاعری میں یورپی زبانوں کے قبیل الفاظ
۳۷	عارف نوشاہی	تکملة التكملة: سندھ میں فارسی تذکرہ نویسی کی روایت کا آخری نمونہ
۵۳	فیض الدین احمد	طغیانی روچھوتی: اردو شاعری میں سائنحات کے اظہار کی روایت کا ایک غم شدہ باب
۹۷	مزل بھٹی / طارق جاوید	خطہ شلوچ کی یولیوں اور زبانوں کے اردو سے لسانی روابط

نایاب کلاسیکی متن

	یوسف خاں کمال پوشا	سیرِ ملوک اودہ از یوسف خاں کمال پوشا
۱۲۷	نبیہ عارف	

گوشہ اقبال: (سرِ خودی کی اشاعت کے سال مکمل ہونے پر)

۲۲۵	واصف علی واصف	اقبال اور خودی
۲۳۳	ایوب صابر	معرکہ اسرارِ خودی
۲۵۷	سعادت سعید	علامہ محمد اقبال: جاوہانی عظمت کے نقیب
۲۹۱	محمد یاسین عثمان	علامہ اقبال اور عطیہ فیضی: باہمی روابط کے دو رخ ساز اثرات
۳۱۵	وحید الطغر خاں	اقبال کا تصور تنہائی، نظم ”تنہائی“ کے پس منظر میں
۳۲۹	مسعود الحسن ضیاء	اسرارِ خودی: ردِ عمل کی لہریں

ادب: تجزیہ و مطالعہ

۳۴۱	ناصر عباس ندر	موت کا زندگی سے مکالمہ: بلراج منن راکا افسانہ
۳۷۷	ضیاء الحسن	اردو ادیبوں کا نظریات سے بدلہ ہوا تعلق: چار صدیوں کے تناظر میں

ہندیاد جلد ۶، ۲۰۱۵ء

پاکستان میں اردو تصنیف کے فروغ کے لیے ”الہمرا آرٹس کونسل“ کا کردار

۳۹۱	محمد سلمان بھٹی	تاریخ، رجحان اور امکانات
۴۱۹	احسان علی	مابعد جدیدیت اور معاصر اردو نظم
۴۵۷	محمد کیمرٹی	مدرسہ افسانہ: نیا تناظر
۴۶۹	ایم خالد فیاض	افسانہ: تحلیلیت صحت ادب
۴۸۵	صابحت مشتاق	اردو افسانہ عالمی ادبی تحریکوں کے تناظر میں
۵۰۱	سائر چٹول	وزیر آغا کا انشائی اسلوب
۵۱۱	صائمہ علی	ہمدردی اور دوزخ: آپ بیتی یا رپورٹ

عالمی ادب

۵۲۷	ریٹلڈ کرسٹل محمد عمر بیکم	خورشید لوکس پورٹریٹ: فکشن کا فن
۵۶۹	رفیق سندیلوی	مغربی ماہول میں ہیر و کا قصور

تبصراتی مقالہ

۶۱۷	علیل عالی	پاکستانی ثقافت: اتفاق و اختلاف
-----	-----------	--------------------------------

انگریزی مقالات

The Name and Nature of a Language: Would Urdu by any other Name Smell as Sweet ?	Shamsur Rahman Faruqi	3
Pakistan and Europe: Their Intellectual, Cultural and Political Relationship	M. Ikram Chaghatai	13
The Legacy of the "Misfit" Poet: Repositioning Majid Amjad in the Modern Urdu Canon	Mehr Afshan Farooqi	45
Poetics of Cross-cultural Assimilation: A Study of Taufiq Rafat's 'Reflections'	Muhammad Safeer Awan	79
Abstracts		95

اداریہ

اردو تنقید ان دنوں کڑے امتحان سے گزر رہی ہے۔ ایک طرف مشرقی شعریات کی پوری روایت ہے جسے غفلت کی دھول چاٹ رہی ہے اور دوسری طرف مغربی فکر و فلسفے کا غلبہ ہے جس نے ادب کا خوردبینی مطالعہ و تجزیہ کرنے کی روش عام کر رکھی ہے۔ اس روش کے فکری و علمی محاصل سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ادب کو متن سمجھ کر اس کے رگ و ریشے میں اتر جانا اور اپنے اپنے مطلب کے موٹی چن لانا یقیناً نتیجہ خیز بھی ہے اور کارآمد بھی۔ لیکن جب سے ادب کے تحلیل و تجزیے کا چلن عام ہوا ہے، اس کی تحسین و تکریم کا عمل شدت سے متاثر ہونے لگا ہے۔ غیر جانب داری، تنقید کا لازمہ ہے مگر بے ذوقی غیر جانب داری کا ناگزیر حصہ نہیں ہونی چاہیے۔ ہم اپنے ارد گرد دیکھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ ماہرین ادب کی تعداد میں روز بروز اضافہ ہو رہا ہے لیکن ادب کا ذوق اسی نسبت سے کم ہوتا جا رہا ہے۔ نقاد حضرات ادبی متون کے تائیدی، مابعد نوآبادیاتی، ساختیاتی یا مابعد جدیدی مطالعے تو کرتے ہیں لیکن ادب کے مطالعے سے پھوٹنے والے حظ اندوزی، ترفع ذات اور تحلیل حیات کے سوتے خشک ہوتے چلے جاتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے ادبی مطالعے جہاں انگیزی، تسکین و تزئین ذات اور قلبی و روحانی اتہزاز کا وسیلہ بننے کے بجائے صرف اور صرف فکری و فلسفیانہ کاوش بن کر رہ گئے ہیں۔ ضرورت ایک امتراجی رویے کی ہے جو قدیم و جدید کے اشیائی پہلوؤں کو ہم کر کے، ادب کی تفہیم و تحسین کا حق ادا کر سکے۔

بنیاد کا چھٹا سالانہ شمارہ پیش خدمت ہے۔ اس شمارے میں اقبال کے پہلے مجموعہ کلام اسرارِ خودی (۱۹۱۵ء) کی اشاعت کے سو سال مکمل ہونے پر ایک خصوصی گوشہ ترتیب دیا گیا ہے۔ علاوہ ازیں زیرِ نظر شمارے میں یوسف خاں کمبل پوش کے دوسرے نو دیانت سفرنامے، سیرِ ملکِ اودھ (۱۸۴۷ء) کا مکمل

متن اور کمال پوش کی ایک نایاب رنگین تصویر کا عکس بھی پیش کیا جا رہا ہے۔ یہ سفرنامہ، جو پہلی مرتبہ منظر عام پر آ رہا ہے، سقویہ لکھنؤ سے دس بارہ برس پہلے کے اودھ اور اس کے گرد و نواح کی دلچسپ اور عبرت آموز تصویر پیش کرتا ہے۔ امید ہے صاحبانِ علم و تحقیق اس دریافت کو کئی حوالوں سے مفید اور قابلِ غور پائیں گے۔ اس شمارے میں محمد عمر مین (امریکا)، ٹمس الرحمان فاروقی (ہندوستان)، محمد کیومرثی (ایران)، وحید الطفر خاں (ہندوستان) اور مہر انشاں فاروقی (امریکا) کے علاوہ پاکستان سے معین الدین عقیل، اکرام چغتائی، عارف نوشاہی، ایوب صابر، سعادت سعید، رؤف پارکچہ، ناصر عباس نیر، ضیا الحسن اور حلیل عالی جیسے معتبر محققین و ناقدین کے نام شامل ہیں۔ گوشہ اقبال میں واصف علی واصف کا نایاب مضمون بھی بطور خاص شامل کیا گیا ہے۔ دیگر مقالہ نگار بھی مختلف جامعات یا اعلیٰ تدریسی اداروں سے تعلق رکھتے ہیں اور تحقیق و تنقید کے حوالے سے واضح شناخت کے حامل ہیں تاہم چند مقالات نوآموز محققین کے بھی ہیں اور بنیاد کی پالیسی کے مطابق نو جوان نسل کی شرکت کو یقینی بنانے کے لیے شامل کیے گئے ہیں۔ بنیاد میں شامل مقالات کی اشاعت کا فیصلہ ماہرین کی آرا اور تجاویز کے تحت کیا جاتا ہے۔ حوالہ جات کے لیے شکاگو یونیورسٹی آف سٹائل کو اختیار کیا گیا ہے۔ ہمارا عزم اور خواب ہے کہ آئندہ برسوں میں بنیاد کو عالمی سطح کے تحقیقی مجلات کی فہرست میں نمایاں مقام حاصل ہو سکے۔ اس منزل تک پہنچنے کے لیے تمام مقالہ نگاروں سے درخواست ہے کہ بنیاد کی اختیار کردہ رسمیات تحقیق کی پابندی کریں۔

ہمیں یہ اعلان کرتے ہوئے مسرت ہو رہی ہے کہ بنیاد نے چند ہی برسوں میں علم و تحقیق کی دنیا میں قابلِ رشک مقام حاصل کر لیا ہے۔ اس کا ایک ثبوت تو پاکستان اور دیگر کئی ممالک کے علمی حلقوں سے ملنے والے حوصلہ افزا پیغامات ہیں اور دوسرا ثبوت یہ ہے کہ ہائر ایجوکیشن کمیشن آف پاکستان نے اسے منظور شدہ مجلات کی فہرست میں شامل کرنے کے ایک ہی سال بعد، ”وائی“ درجے کے مجلات میں شامل کر لیا ہے۔ ہم خلوص دل سے سمجھتے ہیں کہ بنیاد کو یہ مقام دلانے میں ان تمام مقالہ نگاروں، جائزہ کاروں اور ادارتی و مشاورتی مجالس کے اراکین کی کوشش اور محنت برابر کی شریک رہی ہے، جن کی تحریریں ان شماروں کا حصہ بنیں، جنہوں نے مقالات کو وقتِ نظری سے جانچا اور مفید مشوروں سے نوازا اور جن کی تجاویز اور رہنمائی ہمیں حاصل رہی۔ ہم ان سب کرم فرماؤں کا دل سے شکریہ ادا کرتے ہیں اور ان مہربانوں کے بھی شکر گزار ہیں جو بنیاد کے بارے میں اپنی مثبت آرا کا اظہار اپنے کالموں، تنقیدی تبصروں اور مراسلوں میں کرتے رہے۔

بنیاد جلد ۶، ۲۰۱۵ء

بنیاد گذشتہ تین برسوں سے اشتراک کار کا مظہر رہا ہے۔ بحیثیت مہمان مدیر یہ میری خوش قسمتی ہے کہ مجھے یا سمین حمید جیسی مخلص، انٹھک اور بے لوث شخصیت کا تعاون، مدد اور رہنمائی حاصل رہی ہے۔ ذیشان دانش نے مدیر منتظم کی حیثیت سے اپنی ذمہ داریاں جس جانفشانی اور غیر معمولی توجہ سے ادا کی ہیں وہ لائق تحسین ہی نہیں، قابلِ رشک بھی ہے۔ گرمائی مرکز کے دیگر راکین بھی گاہے گاہے بنیاد کی بنیاد مضبوط کرنے میں اپنا کردار ادا کرتے رہے۔ میں اس پوری ٹیم کے لیے ہر اپا پاس ہوں۔ لیکن سب سے بڑھ کر اس ذات کے حضور احساسِ تشکر جو اللہ بھی اور اللہ خیر بھی۔ اس دعا کے ساتھ کہ ہم سب کو شہرِ علم اور بابِ شہرِ علم کی نسبت سے علم اور ادب کی توفیقِ رزانی ہو!

۷

ذبیحہ عارف

مہمان مدیر،

مئی ۲۰۱۵ء درجہ المرحبہ ۱۳۳۶ھ

اناریہ

معین الدین عقیل *

ہندوستان میں لکھی جانے والی اولین فارسی خودنوشت

معین الدین عقیل

بطور صنفِ نثر اردو زبان میں لکھی جانے والی اولین خودنوشت سوانح عمری کا تعین مختلف حوالوں اور منصوبوں کے تحت موضوع مطالعہ و تحقیق بتا رہا ہے۔ اس ضمن میں بالخصوص راقم کے انکشاف پر مبنی مرتبہ و مطبوعہ کاوش بیستی کہانی: اردو کی اولین نسوانی خودنوشت، معنفہ شہر بانو بیگم، خیر نواب پیو دی اکبر علی خاں کا مقدمہ اس وقت تک تمام دستیاب و ضروری معلومات پر مشتمل ہے۔^۱ پھر اس موضوع پر مزید معلومات اور دیگر دستیاب اولین خودنوشت سوانح عمریوں کا راقم کا تحریر کردہ ایک تعارف ”اردو کی اولین خودنوشت سوانح عمریاں“^۲ میں سامنے آیا۔ اردو زبان میں ایسی دستیاب خودنوشتوں کے منظر عام پر آنے کا آغاز کوئی ۱۸۲۰ء کی بات ہے، جب ایک نو عیسائی (ہندو) پتھر سنگھ کی اردو زبان میں ایک خودنوشت *Memoir of Pitambar Singh, a Native Christian* شائع ہوئی۔ جب کہ شہر بانو بیگم کی مذکورہ بالا خودنوشت (مرقومہ ۱۸۸۵ء-۱۸۸۷ء) کے لکھے جانے تک اردو میں کئی خودنوشت سوانح عمریاں لکھی گئیں جن کا ذکر راقم کے موخر الذکر مقالے میں موجود ہے۔

یہ معاملہ ان خودنوشت سوانح عمریوں کا ہے جو ایک مستقل صنف کے طور پر خاص اسی مقصد سے اپنی زندگی کا احوال مرتب کرنے کے لیے لکھی گئیں۔ ورنہ ایسی متعدد مثالیں موجود ہیں کہ مؤرخین نے جب اپنے عہد

کی تاریخیں لکھیں، یا تذکرہ نویسوں نے معاصر شاعروں، مصنفین یا علما و مشائخ کے تذکرے لکھے یا صوفیہ کے مصنفین یا عقیدت مندوں نے ان کے ملفوظات مرتب کیے، تو ضمنی طور پر کہیں کہیں وہ اپنے ذاتی حالات یا اپنی وابستگی کا حال احوال یا اپنے ذاتی مشاہدات بھی لکھ گئے۔ لیکن ظاہر ہے یہاں ایسی صورت میں ان کے پیش نظر اپنی زندگی کے حالات یا اپنی مربوط سوانح لکھنا بنیادی مقصد نہ تھا۔

فارسی زبان میں یہ روایت مغلیہ عہد میں نیا وہ عام رہی۔ مغلوں سے قبل بھی یہ روایت مؤرخین اور مصنفین کے ہاں تلاش کی جاسکتی ہے لیکن یہاں ایک ایسی خودنوشت سوانح کا تعارف مقصود ہے جو کسی ضمنی یا ذیلی مقصد سے کسی کتاب کے باب یا جز کے طور پر نہیں بلکہ ایک شخص کے اپنے شخصی یا ذاتی تعارف کے خاص مقصد سے اس کے مصنف امیر الدین میراں جی شمس العشاق (۹۰۲ھ/۱۳۹۶ء - ۹۹۳ھ/۱۵۸۵ء) نے فارسی زبان میں ۱۵۸۵ء یا اس سے کچھ قبل لکھی تھی۔ شمس العشاق بیجاپور کی عادل شاہی مہمد سلطنت (۱۳۹۰ء - ۱۶۸۶ء) کے ممتاز صوفی اور مصنف و شاعر تھے، جن کا تعلق چشتیہ سلسلے سے تھا۔ سلسلہ چشتیہ کا فیض دکن میں سید محمد حسین عرف گیسودراز (۷۴۱ھ/۱۳۳۱ء - ۸۲۵ھ/۱۴۲۲ء) سے عام ہوا تھا۔ گیسودراز اسلامی تصوف کی ان روایات سے وابستہ تھے جو سلطنت اسلامیہ ہند کے مرکز دہلی میں اور پھر دکن میں اسلامی سلطنت کے صوبائی دارالحکومت دولت آباد میں تصوف کے فروغ اور ایک بڑے پیمانے پر تبلیغ اسلام کا باعث بنیں۔ انھوں نے بیک وقت اپنے مرشد خواجہ نصیر الدین چراغ دہلی (متوفی ۷۵۷ھ/۱۳۵۶ء) سے، اور ان سے بیعت کے وسیلے سے خواجہ نظام الدین اولیا (۶۳۱ھ/۱۲۳۲ء - ۷۲۵ھ/۱۳۲۳ء) کی روحانیت والہیات سے مستفیض ہو کر، دکن میں تبلیغ اسلام اور تصوف کے فروغ کا وہ شاندار کارنامہ انجام دیا تھا جو جنوبی ایشیا میں دیگر کم ہی صوفیہ کے ساتھ منسوب ہے۔ انھیں یہ بھی ایک اعزاز و امتیاز حاصل ہے کہ ان سے دکن میں چشتیہ سلسلے کو بے پناہ مقبولیت اور مثالی فروغ نصیب ہوا اور اس سلسلے کے جو صوفیہ ان سے راست یا بالواسطہ منسلک رہ کر اسلامی تصوف میں اپنی خدمات، تعلیمات اور افکار سے علاقہ دکن کو فیض یاب اور منور کرتے رہے، خود وہ بھی اپنی اپنی جگہ اپنی خدمات و اثرات کے سبب ممتاز و موقر نظر آتے ہیں۔ دکن میں ان کا فیض شاہ جمال الدین مغربی (متوفی ۱۳۲۳ء) تک اور ان سے شاہ کمال الدین بیابانی (متوفی ۱۳۶۳ء) تک پہنچا تھا۔ شاہ بیابانی سے امیر الدین میراں جی شمس العشاق نے فیض پایا تھا^۴ جو اس وقت ہمارا ایک موضوع ہیں۔ پھر ان سے راست فیض یافتگان میں ان

کے فرزند شاہ بہان الدین جانم (۹۶۱ھ/۱۵۵۳ء-۱۰۰۷ھ/۱۵۹۹ء) تھے^۵ اور جن کے فرزند شاہ امین الدین علی اعلیٰ (۱۰۰۷ھ/۱۵۹۹ء-۱۱۰۸ھ/۱۶۷۳ء) تھے۔^۶

جانم کے ایک معاصر شیخ محمود خوش دہان (متوفی ۱۰۲۶ھ/۱۶۱۷ء) بھی ممتاز صوفیہ میں شمار ہوتے ہیں اور انھیں جانم سے ایک نسبت یہ تھی کہ ان کی بہن ولی بی ماں جانم کے عقد میں تھیں، جن سے امین الدین علی اعلیٰ تولد ہوئے۔^۷ مزید یہ کہ یہ جانم سے نہ صرف سلسلہ چشتیہ میں بیعت تھے بلکہ ان کی خلافت پر بھی متمکن ہوئے۔ اس پر مستزاد، جانم کی ہدایت پر انھوں نے اعلیٰ کے اتالیق میوہ تربیت کی ذمہ داری بھی ادا کی۔^۸ ان مناسبتوں کے باعث خوش دہان بھی اس خانوادے کے ایک رکن تھے۔ اس طرح ان تین نسلوں پر مشتمل یہ خانوادہ، گیسودراز سے بیعت ورشد کے وسیلے سے ان سے فیض یافتہ بھی ہے اور رکن میں ان کے خیالات کے فروغ کا سبب بھی بنا ہے۔ شمس العشاق اس خاندان کے ایک جانب سرپرست اعلیٰ بھی تھے اور دوسری جانب رکن میں، اس طرح اپنے خاندان کی اجتماعی کوششوں کے باوصف، چشتیہ سلسلے کے فروغ اور وسعت کا سبب بھی بنے۔ شمس العشاق نے تصوف کے اعمال و اشغال اور سلوک و تربیت کے ساتھ ساتھ تخلیق و تصنیف کو بھی اپنے افکار و خیالات کے اظہار کا وسیلہ بنایا تھا۔ وہ شاعر بھی تھے اور نثر میں متعدد کتابوں اور رسائل کے مصنف بھی تھے۔^۹ ان تصانیف میں ان کی وہ خودنوشت بھی شامل ہے جس کا تعارف یہاں پیش نظر ہے۔

یہ خودنوشت نسل نامہ حاجی شریف الدین یعنی خودنوشت حالات حضرت میراں جی دوا جزا پر مشتمل لیکن بہت مختصر ہے۔ ان اجزا میں ایک ”نسل نامہ“ ہے جس میں مصنف نے اپنے اجداد کے نام تحریر کیے ہیں، اور دوسرا جزا ان کے ذاتی حالات پر مشتمل ہے۔ ان دونوں کے درمیان کوئی فاصلہ نہیں، یہ دونوں باہم مربوط ہیں۔ اس خودنوشت کے پانچ قلمی نسخوں کا علم ہے جو درج ذیل کتب خانوں: کتب خانہ درگاہ امینیہ (بیجاپور)، کتب خانہ آصفیہ (حیدرآباد)، ادارہ ادبیات، حیدرآباد، مخطوطہ نمبر ۸۶۳؛ کتب خانہ عمر الیافعی (۱۸۸۹ء-۱۹۶۱ء) حیدرآباد، اور خانقاہ عنایت الہی (جد اعلیٰ ڈاکٹر محی الدین قادری زور، ۱۹۰۴ء-۱۹۶۲ء) میں موجود ہیں۔^{۱۰} اس خودنوشت کے بارے میں اس نکتہ کا اظہار بھی کیا گیا ہے کہ کیا یہ میراں جی ہی کی تصنیف ہے۔ ”یہ بھی گمان ظاہر کیا گیا ہے کہ یہ خودنوشت مکمل نہیں۔ اس میں میراں جی اور حضرت علی کے درمیان جعفر ستاجد اور جی اس میں ۱۷ واسطے بیان کیے گئے ہیں اور ان کی مدت نو سو سال

مفق ہے۔ اس مدت کے لحاظ سے کہا گیا ہے کہ یہ واسطے کم ہیں۔ لیکن اس کی نوعیت سے قطع نظر اس میں شک نہیں کہ اس کا تعلق میراں جی اور ان کی زندگی ہی سے ہے اور بہت اہم اور قیمتی معلومات اس کے توسط سے دستیاب ہوئی ہیں۔ پھر اس کی زمانی تقدیم کے بارے میں بھی دورائے نہیں ہو سکتیں۔

میراں جی کے انتقال (۱۵۸۵ء) تک کسی ایسی فارسی خودنوشت کے بارے میں ہماری معلومات عفا ہیں، جو ہندوستان میں لکھی گئی ہو، اور جو کسی حکمران سے منسوب، بمثل ”وقائع باہری“ (شہنشاہ ظہیر الدین باہر، ۱۳۸۳ء-۱۵۳۰ء) یا مغل حکمران ہمایوں (۱۵۳۰ء-۱۵۳۰ء) کی سوانح ”ہمایوں نامہ“ (مصنفہ گلبدن بیگم، ۱۵۲۳ء-۱۶۰۳ء) جیسی واقعاتی و مشاہداتی تصنیف نہ ہو، جس میں مصنف کے جزوی ذاتی حالات بھی تحریر کا حصہ بنے ہیں۔ ہندوستان میں فارسی میں لکھی جانے والی جس پہلی اور معروف خودنوشت کے بارے میں معلومات عام رہی ہیں وہ اسد بیگ قزوینی (متوفی ۱۶۲۱ء) کی خودنوشت وقائع اسد بیگ (”حالات اسد بیگ“ / ”حوالہ اسد بیگ“) ہے جو ۱۶۰۴ء-۱۶۰۵ء یا خمس العشاق کی تحریر کردہ خودنوشت کے کوئی تیس سال بعد کی تصنیف ہے۔^{۱۳} یہ اسد بیگ، شاعر تھا اور اسد بیگ تخلص کرتا تھا۔ قزوین میں پیدا ہوا لیکن ہجرت کر کے عہد جلال الدین اکبر (۱۵۵۶ء-۱۶۰۵ء) میں ہندوستان آیا اور ابوالفضل (۱۵۵۱ء-۱۶۰۲ء) کی ملازمت اختیار کی اور تقریباً ۱۷ سال اس کے ساتھ وابستہ رہا۔ ابوالفضل کے انتقال (۱۶۰۲ء) کے بعد وہ اکبر کے دربار سے منسلک ہوا۔ اکبر نے اسے اپنے شہزادہ دانیال کی شادی میں شرکت کے لیے، جو امیر اہم عادل شاہ غانی (۱۵۸۰ء-۱۶۲۷ء) کی دختر سے طے پائی تھی، شاہی باغات کے ساتھ بیجا پور بھیجا جس میں شامل ہو کر وہ بیجا پور گیا۔ وہاں سے واپسی کے ایک سال بعد اکبر نے اسے دکن کے چاروں صوبوں کے لیے اپنا ایلچی مقرر کر کے بھیج دیا۔ ابھی اسے روانہ ہوئے کچھ ہی مدت گزری تھی کہ اکبر کا انتقال ہو گیا، چنانچہ شہزادہ نور الدین جہانگیر (۱۶۰۵ء-۱۶۲۷ء) نے تخت نشین ہوتے ہی اسے واپس بلا لیا اور کسی وجہ سے اسے ملازمت سے برخاست کر دیا۔ اسد بیگ کا انتقال ۱۶۲۱ء میں ہوا۔ اس خودنوشت کے علاوہ اپنی یادگار میں اس نے اپنا ”دیوان“ چھوڑا ہے، جس میں ۸۰۰۰ اشعار شامل ہیں۔ وقائع اسد بیگ میں اس نے اپنے حالات ابوالفضل کی وفات سے اکبر کی رحلت اور جہانگیر کی تخت نشینی تک تحریر کیے تھے۔ اس میں اس کے قیام بیجا پور و امیر اہم عادل شاہ سے اس کی ملاقاتوں کے حالات بھی شامل ہیں۔^{۱۴}

میراں جی کی خودنوشت، جو انجائی مختصر ہی تھی، اور انھوں نے اپنی عمر کے چاہے جس عرصے میں اسے لکھا ہو، ۱۵۸۵ء یا اس سے قبل کی تصنیف ہے۔ اس طرح میراں جی کی اس خودنوشت کو ہندوستان میں لکھی جانے والی دستیاب اور اس فن میں مستقل اولین فارسی خودنوشت قرار دینے میں تاثر نہیں ہونا چاہیے۔ اس کے کُل دستیاب متن کو یہاں ذیل میں نقل کیا جاتا ہے:

اللهم صلی علی محمد صلعم سید الاولین والآخرین۔ نسل نامہ حضرت حاجی شریف
دوام الدین بن سید علی بن سید محمد بن سید حسین بن سید داؤد بن سید زین بن سید احمد بن سید حمزہ
بن سید سیف اللہ بن سید ابوالحسن بن سید عبید اللہ مظلومی بن سید علی بن امام زین العابدین بن
امام حسین بن علی ابن ابوطالب کرم اللہ وجہہ۔

پیتا فی الحلقہ القریشیہ، عند بیت صحابہ کرام ۱۵ یو بکر ۱۶، بن قافزہ، بن مبارک مکہ ۷، جاء
نا فی ۱۸ الہند، انسبت من قوم چنطیہ، از قوم چنطیہ نسبت کردہ باز بہ مکہ معظمہ رفت۔ در مکہ
تولد م ۱۹ شد۔ و ۲۰ اسما امیر الدین نہاد، المعروف شاہ ۲۱ میراں جی و ۲۲ بعد از بست
و دو سال یک طرفہ حال پیدا شد۔ از مکہ معظمہ بہ زیارت مدینہ شریف مشرف شدم۔ مدت
دوازده سال و سہ ماہ و پنج روز بہ درگاہ قبلہ کوئین سید الانبیاء المرسلین بہ یک پہلوا فنادہ در شب
جمعہ سید المرسلین و ۲۳ با صحابہ کرام قدم سعادت ابد (کذا) بہ ایں فقیر آورند۔ ۲۴ پاپوس
شدم۔ و سچ مبارک بر سر ۲۵ نہاد لکھنؤ بہ مراد رسیدم۔ چنانچہ (کذا) سرفراز کردنی بود
سرفراز ۲۶ مرحمت و عنایت رحمت (کذا) عطا شد و ۲۷ سید الانبیاء دست ایں فقیر گرفتہ بدست
حضرت علی کرم اللہ وجہہ سہروردہ از حضرت اسد اللہ الغالب نعمت بکراں عطا یافتم۔ من بعد حکم
مصطفیٰ و مرتضیٰ بہ ایں فقیر صادر شد کہ بہ ہند بروند۔ نہایت عذر سے ۲۸ بجز آوردن کر زبان
ہند گونا گوں فحشی نمی دادم و ۲۹ بہ زبان مبارک فرمودند ہمہ زبان شما معلوم خواہد شد ملاقات
شاہ کمال الدین بیابانی بگیرند و ۳۰ ہر چہ فرمائند قبول کنند۔ بر حکم معالی ۳۱ بہ ہند آمدہ ۳۲ ام
و در خدمت شاہ کمال الدین رسیدم و ۳۳ چند ایام سعادت انجام خدمت کردم۔ از سر زمین ہند
و از زبان ہندی واقف شدم۔ پیر ایں فقیر رخصت فرمودہ حکم کدھائی کروند و بہ زبان مبارک
فرمودند کہ اے امیر میراں از شما بسپار عالم بہرہ خواہند یافت۔ بر حکم پیر ایں فقیر در بنگار

کھدائی کروہ۔ چند روز ماندہ۔ در خدمت میر آدم۔ فرمودہ کہ حکم نبی علیہ الصلوٰۃ والسلام
شدہ است کہ بہ بیجا پور و رندو جانی کہ اشارت نبی اللہ شود و راس چا مستقیم و ساکن باشد۔ بر حکم
میر فقیر در عہد علی عادل شاہ آمد با ستعانت اشارہ ساکن و مستقیم (وساکن ۳۴) شدم الحمد للہ
علی قاک۔ حمت تمام شد ۳۵۔

اس خودنوشت سے میراں جی کے احوال کے بارے میں، ان کے نسب نامے کے علاوہ، جو
معلومات اخذ ہوتی ہیں وہ یہ ہیں:

ان کا نام امیر الدین اور عرفیت میراں جی تھی۔ ان کے والد کا نام حاجی شریف دوام الدین تھا، جو
سادات زیدی سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کا مکان مکہ مکرمہ کے محلہ قرہیہ میں ابو بکر بن قافہ کے پڑوس میں
تھا۔ حاجی شریف کی شادی ہندوستان میں مقیم ایک چغتائی خاندان میں ہوئی تھی۔ اس مقصد کے لیے حاجی
شریف ہندوستان آئے اور شادی کر کے اپنے وطن لوٹ گئے تھے۔ میراں جی اپنے خاندانی مکان میں پیدا
ہوئے تھے۔ وہاں وہ پیدائش کے بعد بائیس برس تک مقیم رہے اور پھر مدینہ منورہ منتقل ہو گئے۔ وہاں وہ بارہ
سال تین ماہ پانچ دن گزارنے کے بعد ارشاد نبوی کی تعمیل میں شاہ کمال الدین بیابانی سے اکتساب فیض کی
خاطر ہندوستان روانہ ہوئے۔ ہندوستان پہنچ کر انھوں نے شاہ کمال بیابانی سے ملاقات کی اور ان کے ہاتھ پر
بیعت کی اور مقامی زبان سکھی اور علاقائی معاشرت سے واقفیت حاصل کی۔ اکتساب فیض کے بعد اپنے مرشد کی
ہدایت پر بھنگا رگئے اور وہاں شادی کی۔ شادی کے بعد دوبارہ اپنے مرشد کی خدمت میں پہنچے، جہاں انھیں حکم ملا
کہ وہ بیجا پور جائیں اور وہاں قیام کریں۔ چنانچہ میراں جی علی عادل شاہ کے عہد میں بیجا پور پہنچے اور وہاں قیام
کیا۔ ۳۶۔

یہ خودنوشت اگرچہ بے حد مختصر ہے لیکن اپنے کل معنوی و نوعی مفہوم کی حامل ہے اور اسی لیے اپنی
نوعیت اور زمانی تقدم کے لحاظ سے ہندوستان میں لکھی جانے والی اولین خودنوشت ہے۔

حراستی و حوالہ جات

- ۰۔ سابق ڈین بکلیہ زبان و ادب، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد۔
- ۱۔ مطبوعہ: شعیر اردو، سندھ یونیورسٹی، جام شورو، ۱۹۹۵ء ونیز ترجمہ و اضافوں کے ساتھ، اشاعت دوم (لاہور: انٹرنیشنل پرنٹرز، ۲۰۰۶ء)؛ ای کوپیا دینا کرو اس میں پیش کردہ معلومات سے استفادہ کرتے ہوئے طاہرہ آفتاب نے اس کا انگریزی ترجمہ شائع کیا: *A Story of Days Gone By: A Translation of Bitti Kahani, An Autobiography of Princess Shahar Bano Begam of Pataudi* (کراچی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۴ء)۔
- ۲۔ مشمولہ: خدا بخش لائبریری، جرنل پٹنہ شمار ۱۳۵ (جنوری-مارچ ۲۰۰۳ء) ص ۵۷-۷۰۔
- ۳۔ مشنری پریس، کلکتہ، ۱۸۳۹ء؛ گارسیں ڈی (M. Garcin De Tassy) نے یہ شہادت دی ہے لیکن اس اردو خودنوشت کا عنوان اس نے انگریزی ہی میں درج کیا ہے: *Histoire de la Litterature Hindouie et Hindoustanie*، جلد دوم (پیرس: اولف لاپیت)، ص ۶۰۵؛ مؤخر الذکر میں شامل عبارت کا ترجمہ یہ ہے: "وہ ایک ہندو تھے جنہوں نے عیسائی مذہب قبول کر لیا ہے۔" تبصرہ نگار نے ہندوستانی میں اپنی ایک سرگزشت حیات لکھی ہے جو کلکتہ سے ۱۸۳۹ء میں شائع ہوئی ہے اور جس کا انگریزی عنوان: *Memoir of Pitambar Singh, a Native Christian* ہے۔ اس کتاب کے مترجم ولیم ٹیٹن ڈی بلیس کی طرف سے شائع ہوئے ہیں۔ تبصرہ نگار نے سیارالام کی تصنیف میں نور محمد رام کرشن اور سید محمد کی حفاظت کی ہے۔
- ترجمہ: ایلیمان سیکھان نازو، مرتبہ: محسن الدین عقیل، مسودہ، ص ۴۳، زیر طبع۔
- ۴۔ ان کے حالات و تصنیفات کے لیے: محمد ہاشم علی، میراں جی شمس العتقان (حیدرآباد: شاہ اسماعیل کیشنور، ۱۹۷۴ء) ونیز مقدمہ: مسخر مرغوب و چہار شہادت، معترف میراں جی شمس العتقان (حیدرآباد: حیدرآباد اور وائیڈی، ۱۹۶۶ء)؛ گیان چند جین اور سیدہ جعفر، تاریخ ادب اردو، ۱۷۰۰ء تک، جلد دوم (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) جامع اور محققانہ ہیں۔ صوفیائے بچا پور کے حالات و خدمات کا ایک اچھا مطالعہ و تجزیہ، ہنس، رچرڈ ایٹنکویل (Eaton, Richard Maxwell)، *Sufis of Bijapur, 1300-1500* (پرنسٹن، پرنسٹن یونیورسٹی پریس، ۱۹۷۸ء) میں ہے۔ بالخصوص شمس العتقان کے لیے: حالات، ص ۷۷-۸۷، نگاہ سلوک، ص ۱۳۶، تصانیف، ص ۱۳۱۔
- ۵۔ حالات اور تصانیف کا ایک جامع مطالعہ محمد اکبر الدین صدیقی، مقدمہ سارشد نامہ، معترف بہان الدین جاتم، مشمولہ قدیم اردو، دور دوم، جلد اول، ۱۹۷۱ء؛ فتح محمد اکبر الدین صدیقی، مقدمہ کلاحتہ الحقائق، معترف بہان الدین جاتم (حیدرآباد: ادارہ ادبیات اردو، ۱۹۶۱ء)؛ گیان چند جین اور سیدہ جعفر، تصنیف مذکور سیدہ جعفر، ص ۱۶۳-۱۹۸، گیان چند جین، ص ۳۵۲-۳۷۷؛ ونیز ہنس، تصنیف مذکور، ص ۸۷-۸۹، ۱۳۳۔
- ۶۔ حالات و تصنیفات کا ایک جامع اور محققانہ مطالعہ جسٹنی شاہ، شہ امین الدین علی اعلیٰ، حیات اور کارنامے (حیدرآباد: انجمن ترقی اردو آف انڈیا، ۱۹۷۳ء) میں ہے۔ ونیز ہنس، تصنیف مذکور، ص ۱۳۲-۱۳۵۔
- ۷۔ محمد اکبر الدین صدیقی، مسیح محمود، خوش دہان اور ان کا کلام، حیدرآباد، ۱۹۸۸ء، ص ۱۰-۱۱۔
- ۸۔ ایضاً، ص ۱۳؛ ونیز شاہرہ بیگم، "معرفت السلوک" مقالہ مشمولہ: خدا بخش لائبریری، جرنل، پٹنہ شمار ۶۹-۷۰ (۱۹۹۲ء)؛ ص ۳۰۲، ونیز ہنس، تصنیف مذکور، ص ۱۳۲-۱۳۵۔

- ۹۔ مذکورہ مآخذ کے علاوہ بالخصوص اولی خدمات کے ضمن میں سیدہ جعفر اور میان چندی بحوالہ بالا تصنیف میں، شعری تصانیف اور ان کے تعارف کے لیے، سیدہ جعفر، ص ۹۸ تا ۱۳۳؛ نثری تصانیف اور ان کے تعارف کے لیے، میان چندی، ص ۳۲۶ تا ۳۵۲ مفصل اور نازہ محققانہ معلومات پر مشتمل ہیں۔
- ۱۰۔ بحوالہ طاہر مرزا، ”حضرت میرا جی عس احتیاق کی تاریخ وصال“، ”شمولہ اردو نامہ کراچی“ شمارہ ۳۰ (جنوری ۱۹۶۸ء)، ص ۱۳۲؛ میان چندی تصنیف، مذکور، ص ۳۲۷۔
- ۱۱۔ مولوی عبدالحق نے شہنشاہ کیا کہ ”یہ امر تحقیق طلب ہے کہ یہ تحریر خود انھیں کی ہے“ (نام طاہر مرزا، مورخہ ۳۰ جنوری ۱۹۵۶ء، ”شمولہ مکتوبات، عبدالحق مرحوم، تھیل قدوائی (کراچی، مکتبہ اسلوب، ۱۹۶۳ء)، ص ۲۶۳؛ اور محمد اکبر الدین صدیقی نے برہان الدین جاتہ کی تصنیف ارتداد نامہ کے مقدمے میں تحریر کیا کہ ”یہ خودنوشت نہیں معلوم ہوتی۔ ممکن ہے حضرت میرا جی نے معتقدین کے سامنے کبھی اپنے خیالات بیان کیے ہوں جو سینہ بہ سینہ چلے آئے ہوں اور گیارہویں صدی ہجری میں کسی نے اس وقت لکھ دیے ہوں جب ان کی سیاحت کا مسئلہ زیر بحث ہو“۔ ”شمولہ قدیم اردو، دور دوم، جلد اول (حیدرآباد، شعبہ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء)، ص ۱۲-۱۳؛ لیکن یہ امر قابل غلط ہے کہ ساری خودنوشت میرزا کا اہم تنظیم میں ہے۔
- ۱۲۔ حتمی شاہد، تصنیف، مذکور، ص ۶۲-۶۷۔
- ۱۳۔ اس خودنوشت کے لیے برٹش لائبریری لندن، بحوالہ چارلس ریو (Charles Rieu) *A Catalogue of Persian Manuscripts in British Museum*، جلد سوم (لندن، ۱۹۶۶ء)، ص ۹۷۹؛ فہرست کتب عربی، فارسی و اردو مستزودہ کتب خانہ آصفیہ، جلد دوم (۱۳۳۳ھ)، ص ۸۳۸، ۲۹۰؛ اس موجود ہیں۔ مزید تفصیلات کے لیے، مشہور آئینہ مثلاًبی اے اسٹوری (C.A. Storey)، *Persian Literature, A Bio-Bibliographical Survey* (لندن، ۱۹۵۳ء)، ص ۵۵۳-۵۵۴؛ ڈی این مارشل (D. N. Marshall)، *Mughals in India, A Bibliographical Survey* (ممبئی، ۱۹۷۰ء)، ص ۸۳؛ پی ایم جیٹی، ”Asad Beg's Mission to Bijapur, 1603-1604“، ”شمولہ Mahamahopadhyaya D. V. Potdar Sixty-first Birthday Commemoration Volume“ (پنا، ۱۹۵۰ء)، ص ۱۸۲-۱۹۵۔
- ۱۴۔ یہ خودنوشت نا حال غیر مطبوعہ ہے، لیکن اس کا ترجمہ انگریزی میں بی ڈبلیو چپمن (B. W. Chapman) نے کیا تھا اور جسے ایچ ایم الیٹ (H. M. Elliot) نے اپنے مفید تعارفی شذرے کے ساتھ اپنی مرتبہ تاریخ *The History of India as Told by its Own Historians* (لاہور، ۱۹۷۰ء)، ص ۱۵۰ تا ۱۷۰۔
- ۱۵۔ صحابہ اکرام (آصفیہ)
- ۱۶۔ ابی بکر (آصفیہ)
- ۱۷۔ بکرتہ (آصفیہ)
- ۱۸۔ بس (آصفیہ)
- ۱۹۔ تولد شدم (آصفیہ)
- ۲۰۔ غارو (آصفیہ)
- ۲۱۔ غارو (آصفیہ)

- ۲۲۔ نثارو (آصفیہ)
- ۲۳۔ نثارو (آصفیہ)
- ۲۴۔ نثارو (آصفیہ)
- ۲۵۔ سرم (آصفیہ)
- ۲۶۔ سرفراز کرند
- ۲۷۔ نثارو (آصفیہ)
- ۲۸۔ مطابق آصفیہ شہن نثارو
- ۲۹۔ نثارو (آصفیہ)
- ۳۰۔ نثارو (آصفیہ)
- ۳۱۔ نثارو (آصفیہ)
- ۳۲۔ مٹلی (آصفیہ)
- ۳۳۔ آدم (آصفیہ)
- ۳۴۔ نثارو (آصفیہ)
- ۳۵۔ نثارو (آصفیہ)
- ۳۶۔ اگرچہ میراں جی نے یہ نہ لکھا کہ ان کی ملاقات شاہ کمال الدین بیابانی سے کہاں ہوئی، لیکن ڈاکٹر حسینی شاہد کا خیال ہے کہ ان کی ملاقات گلبرگہ میں ہوئی ہوگی اور ان کی صحبت میں میراں جی نے ایک طویل مدت گذاری۔ حسینی شاہد، تعنیفہ مذکر، ص ۷۶؛ ونیز ۷۷۔

مآخذ

- اسٹوری سی اے۔ (Storey, C.A.)۔ *Persian Literature, A Bio-Bibliographical Survey*۔ لندن: رائل ایشیاٹک سوسائٹی، ۱۹۵۳ء۔
- ایٹن، رچرڈ ڈیکسویل (Eaton, Richard Maxwell)۔ *Sufis of Bijapur, 1300-1500*۔ پرنسٹن، پرنسٹن یونیورسٹی پریس، ۱۹۷۸ء۔
- الیفٹ، ایچ ایم اور ڈاؤسن (Elliot, H. M. and Dowson)۔ *History of India as Told by its Own Historians*۔ جلد ۶۔ لاہور، ۱۹۶۷ء۔
- آفتاب، طاہرہ۔ *A Story of Days Gone By: A Translation of Bitti Kahani, An Autobiography of Princess Shahr Banu Begum of Pataudi*۔ اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۲ء۔
- نیگم، شاکرہ۔ ”معرضہ السلوک“۔ مقالہ مشمولہ خاندانہ پخت لاٹیری، جرنل پٹنہ شمار ۶۹، ۷۴ (۱۹۹۲ء)۔
- جوشی، پی ایم۔ ”Asad Beg's Mission to Bijapur, 1603-1604“۔ مشمولہ *Mahamahopadhyaya D. V. Potdar Sixty-first Birthday Commemoration Volume*۔ مرتبہ سر چندر ناتھ سکھ۔ پونا، ۱۹۵۰ء۔

جین، گیان چند اور سید جعفر۔ تاریخ ادب اردو، ۱۷۰۰ء۔ ذلک۔ جلد دوم نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء۔
 دتائی، گارنس۔ *Histoire de la Littérature Hindouie et Hindoustanie*۔ جلد دوم۔ جیرس، ڈولف لایبیت، ۱۸۷۰ء۔
 ریو، چارلس (Rieu, Charles)۔ *A Catalogue of Persian Manuscripts in the British Museum*۔ جلد سوم۔
 لندن، برٹش میوزیم، ۱۹۶۶ء۔

سنگت، جعفر۔ *Memoir of Pitambar Singh, a native Christian*۔ نکلتا: مشنری پریس، ۱۸۴۰ء۔
 شاہد، حسینی۔ شہ اسمین الدین علی اعلیٰ، حیات اور کارنامے۔ حیدرآباد، انجمن ترقی اردو آندھرا پرنش، ۱۹۷۳ء۔
 صدیقی، محمد اکبر الدین۔ شیخ محمود خوش دہان اور ان کا کلام۔ حیدرآباد، ۱۹۸۸ء۔
 _____۔ مقدمہ ارشاد نامہ۔ مصنف: بان الدین جاتم۔ مشمولہ قدیم اردو۔ دویوم۔ جلد اول۔ ۱۹۷۷ء۔
 _____۔ مقدمہ کلمتہ الحقائق۔ مصنف: بان الدین جاتم۔ حیدرآباد، ادارہ ادبیات اردو، ۱۹۶۱ء۔
 عبدالحق، مولوی۔ مکتوبات، عبدالحق۔ مرتبہ: طیل قدولی۔ کراچی، مکتبہ اسلوب، ۱۹۶۳ء۔
 عقل، معین الدین۔ ”اردو کی اولین خودنوشت سوانح حیران“۔ مشمولہ کتاب: _____ ش لائبریری جرنل پینتہ شمارہ ۱۳۵
 (جنوری-مارچ ۲۰۰۳ء)؛ ص ۵۷-۷۰۔

_____۔ جیتی کہانی: اردو کی اولین نسوانی خودنوشت اور تاریخ پانودی کا بنیادی ماحذ۔ مصنف
 شہر بانو بیگم۔ جام شوق شعیر اردو سندھ یونیورسٹی، ۱۹۹۵ء۔ سنز ترمیم و اضافوں کے ساتھ، اشاعت دوم لاہور، اقر
 صریح، ۲۰۰۶ء۔

علی، محمد ہاشم۔ مقدمہ معق مرغوب و چہار شہادت۔ مصنف: میراں جی طس اعتاق۔ حیدرآباد، اردو و اکیڈمی، ۱۹۶۶ء۔
 _____۔ میراں جی طس اعتاق۔ حیدرآباد، شایعہ پبلی کیشنز، ۱۹۷۲ء۔
 کتب خانہ آصفیہ۔ فہرست کتب عربی، فارسی و اردو مسخوونہ کتب خانہ آصفیہ۔ جلد دوم۔ حیدرآباد، ۱۳۳۳ھ۔
 مارشل، ڈی این (Marshall, D. N.)۔ *Mughals in India, A Bibliographical Survey*۔ بمبئی، ریشا پبلیک
 ہاؤس، ۱۹۶۷ء۔

مرزا طاقت۔ ”حضرت میراں جی طس اعتاق کی تاریخ وصال“۔ مشمولہ اردو نامہ کراچی شمارہ ۳۷ (جنوری ۱۹۶۸ء)۔

رؤف پاریکھ *

اٹھارہ سو ستاون سے قبل کی اردو شاعری میں یورپی زبانوں کے دخیل الفاظ

۱۵
رؤف پاریکھ

ایک عام تصور یہ ہے کہ اردو زبان میں انگریزی کے الفاظ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد آنا شروع ہوئے۔ حقیقت یہ ہے کہ ۱۸۵۷ء سے قبل ہی یعنی انگریزوں کے مکمل غلبے سے پہلے ہی انگریزی اور بعض دیگر یورپی زبانوں کے الفاظ نے اردو زبان و ادب پر اپنے نقوش ثبت کرنے شروع کر دیے تھے اور اس کا ایک بڑا ثبوت انتہا اللہ خاں انتہا (م: ۱۲۳۳ھ / ۱۸۱۷ء) اور مصحفی (م: ۱۲۴۰ھ / ۱۸۲۴ء) جیسے مسلم الثبوت استادوں کے ہاں انگریزی الفاظ کا استعمال ہے۔ ان دونوں شعرا کا انتقال ۱۸۵۷ء سے بہت پہلے ہو چکا تھا۔ انتہا اور مصحفی کے ہاں انگریزی اور یورپی زبانوں کے الفاظ کا استعمال ان کے معاصرین میں سب سے زیادہ ہے۔ انگریزی کے علاوہ پرتگالی زبان کے بعض الفاظ بھی اردو میں ۱۸۵۷ء سے قبل مستعمل تھے جو اردو میں پرتگالی سے براہ راست آئے تھے۔ البتہ بعض دیگر یورپی زبانوں مثلاً فرانسیسی کے الفاظ اردو میں انگریزی کے توسط سے پہنچے۔ ان میں سے کچھ الفاظ اٹھارویں صدی ہی میں اردو شاعری میں نمودار ہونا شروع ہو گئے تھے۔ اس زمانے کی بعض نثری تصانیف، مثلاً میرامن کی گنج خوبی (سال تصنیف: ۱۸۰۳ء) میں چند اشعار میں اور رحب علی بیگ سرور کی فسانہ عجائب (سال تصنیف: ۱۸۲۴ء) میں ایک شعر میں انگریزی کے الفاظ آئے ہیں، ہم نے اس مقالے میں ان اشعار کو بھی شامل کر لیا ہے۔

اس مقالے میں ہم کوشش کریں گے کہ اٹھارہ سو ستاون سے قبل کی اردو شاعری میں استعمال کیے گئے انگریزی اور بعض دیگر یورپی زبانوں کے الفاظ کا استعمال ان کے مفہوم اور استعمال کی اسناد کے ساتھ ترمیم حروف تہجی پیش کر سکیں۔

اردو شاعری میں یورپی زبان کے لفظ کا اولین استعمال

قاضی ظہور الحسن ناظم سیوہاروی کے مطابق اردو میں یورپی زبانوں کے الفاظ ٹر میں سب سے پہلے لالہ ہری ہر پشاد سنبھلی نے اپنی کتاب بدائع الفنون میں استعمال کیے۔^۱ یہاں انھوں نے ۱۷۱۳ء کا سال درج کیا ہے جو غالباً کتاب کا سال تصنیف ہوگا۔ ناظم صاحب کے مطابق اردو شاعری میں سب سے پہلے انگریزی الفاظ راجا رام نرائن موزوں نے استعمال کیے۔ اس کے بعد انھوں نے موزوں کا یہ شعر دیا ہے جس میں لفظ بوتل (bottle) کی جمع ”بوتلاں“ آئی ہے:

اپنا دماغِ عرشِ معنی پہ آج ہے
دلو کی بوتلاں ہیں جو آگ کو دھری ہوئی^۲

موزوں کے بارے میں حسن نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ فارسی کے صاحب دیوان شاعر تھے لیکن اردو میں شعر کم کہے ہیں بلکہ کہے ہی نہیں ہیں۔ میر حسن کے الفاظ ہیں: ”صاحب دیوان فارسی۔۔۔ شعر ریختہ کم گفتہ، بلکہ نہ گفتہ۔“^۳ لیکن موزوں کا کم از کم ایک اردو شعر بہت مشہور ہے جو میر حسن کے بقول موزوں نے سراج الدولہ (م: ۱۷۵۷ء) کی شہادت کی خبر آنے پر فی البدیہہ کہا تھا۔ وہ خبر لانے والوں سے [تفصیل] پوچھتے تھے، شعر پڑھتے تھے اور روتے تھے:

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجھوں کے مرنے کی
وہانا مر گیا آخر کو ویرانے پہ کیا گذری^۴

قاضی ناظم سیوہاروی کے نقل کردہ موزوں کے شعر کی تصدیق کہیں سے بھی نہ ہو سکی کیونکہ راجا رام نرائن موزوں کا ذکر تاریخ ادب کی کتابوں میں قطعی نام کافی اور نہایت تشنہ ہے۔ بلکہ تذکروں میں بھی ان کا ذکر کم ہی ملتا ہے۔ میر حسن نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ موزوں عظیم آباد کے صوبے دار تھے اور شیخ علی حزیں کے شاگرد تھے۔^۵ اسپرنگر نے علی ابراہیم خاں خلیل کے حوالے سے لکھا ہے کہ موزوں پٹنہ کے گورنر تھے، نیا دہتر فارسی میں شعر کہتے تھے، ایک الزام میں مجرم قرار پائے تو نواب میر محمد قاسم خاں کے حکم سے گنگا میں غرق کر دیے

گئے۔^۶ مالک رام کے مطابق یہ ۱۷۶۳ء کا واقعہ ہے۔ کبہر حال، اگر یہ شعر موزوں ہی کا ہے تو وہ اردو میں کسی یورپی زبان کے کسی لفظ کو اردو شاعری میں استعمال کرنے والے اولین سخن ور ٹھہرتے ہیں۔

راجا رام نرائن موزوں کے بعد انشا اور مصحفی ان اولین شعرا میں سے ہیں جن کے اردو کلام میں انگریزی الفاظ ملتے ہیں۔ اسی طرح مانج (م: ۱۸۳۸ء)، شاہ نصیر (م: ۳۹-۱۸۳۸ء)، آتش (م: ۱۸۳۷ء)، ذوق (م: ۱۸۵۳ء)، بہادر شاہ ظفر (م: ۱۸۶۳ء) اور بعض دیگر شعرا کے ہاں انگریزی الفاظ کا استعمال ملتا ہے۔ گوان میں بعض کے ہاں انگریزی الفاظ اٹکاٹکا ہی ہیں لیکن یہ بدلتے ہوئے سیاسی حالات، انگریزی اقتدار کے عروج اور انگریزی زبان کے بڑھتے ہوئے اثرات کے غماز ہیں۔

بعض دیگر شعرا مثلاً علی اوسط رشک کے ہاں بھی یورپی زبانوں کے الفاظ ملتے ہیں، مثلاً رشک نے اسپتال، اسکول، ڈاکٹر (ڈاکٹر)، رفل (رائفل) جیسے لفظ استعمال کیے ہیں۔^۸ لیکن چونکہ یہ مقالہ ۱۸۵۷ء سے قبل کی شاعری میں اردو الفاظ کے استعمال پر ہے اور رشک کا انتقال ۱۸۶۷ء میں ہوا تھا اور یہ کہنا مشکل ہے کہ ان کا کون سا کلام ۱۸۵۷ء سے پہلے کہا ہوا ہے لہذا ان کی شاعری سے اس مقالے میں مثالیں نہیں دی گئی ہیں۔ اسی طرح امداد علی بحر (م: ۱۸۷۸ء) کے ہاں گگ (cork) اور لیلام (نیلام، جو پرنگانی کے لیلاؤں کی تخریب ہے) جیسے الفاظ ملتے ہیں۔^۹ منیر شکوہ آبادی (م: ۱۸۸۰ء) کے ہاں لائٹن (lantern)، رفل، ریل، پستول اور گورزی وغیرہ ملتے ہیں لیکن ان کی تفصیل بھی یہاں نہیں دی جا رہی۔^{۱۰} امیر بینائی (م: ۱۹۰۰ء) کے ہاں بھی کچھ انگریزی الفاظ ملتے ہیں، ان کا ذکر بھی اسی لیے نہیں کیا جا رہا کہ ان کا دور ۱۸۵۷ء کے بعد کا ہے۔ اردو کے جس شاعر کے ہاں انگریزی کے الفاظ سب سے زیادہ ملتے ہیں وہ اکبر الہ آبادی (م: ۱۹۲۱ء) ہیں، لیکن ظاہر ہے کہ یہ ۱۸۵۷ء کے بہت بعد کا دور ہے۔

اردو میں یورپی زبانوں کے دخل الفاظ ماقبل تحقیق کا ایک مختصر جائزہ

اردو میں مستعمل انگریزی الفاظ کے تاریخی پس منظر اور خصوصیات پر کچھ کام ہو چکا ہے، مثلاً اردو میں انگریزی الفاظ کے دخل ہونے کی تاریخ اور جوہات کا قاضی ناظم سیوہاروی نے ذکر کیا ہے۔^{۱۱} اردو میں دخل انگریزی الفاظ کے تلفظ میں جو تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں، ان کی وضاحت اور جوہات پر گیان چند جین نے خوب روشنی ڈالی ہے۔^{۱۲} ابوالیث صدیقی نے اردو میں مستعمل انگریزی الفاظ کی اقسام بھی بتائی ہیں۔^{۱۳}

سہیل بخاری نے اردو میں دخل انگریزی اور دیگر زبانوں کے الفاظ کا ذکر کیا ہے۔^{۱۴} مولوی عبدالحق نے بھی اردو میں دخل الفاظ پر روشنی ڈالی ہے۔^{۱۵} محمد بن عمر کی کتابوں میں اردو میں دخل انگریزی، پرتگالی، فرانسیسی، ولندیزی اور دیگر مغربی زبانوں کے الفاظ کی تفصیل موجود ہے۔^{۱۶} ان سب کو یہاں دہرانا مقصود نہیں ہے۔ لیکن مذکورہ بالا کام، ماسوائے محمد بن عمر کی کتابوں کے بالعموم تاریخی اور لسانی پس منظر کی وضاحت کرتے ہیں اور کہیں کہیں چند الفاظ کی مثالیں بھی دی گئی ہیں۔ محمد بن عمر کی کتابوں میں یورپی زبانوں کے دخل الفاظ کی خاصی طویل فہرست ملتی ہے لیکن ان میں بھی ۱۸۵۷ء سے قبل کی مثالیں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ طارق رحمن (کذا: عبدالرحمن طارق چاہیے کیونکہ لفظ ”رحمن“ لفظ ”اللہ“ کی طرح ہے یعنی کسی مخلوق کا نام نہیں ہو سکتا۔ بلکہ مخلوق کو اللہ پکارنا گناہ عظیم ہے) اور فتح محمد ملک کی مشترکہ طور پر مرتبہ کتاب^{۱۷} میں دو رجیدہ میں اردو میں شامل ہونے والے انگریزی الفاظ کا ذکر ہے، لیکن اس روایت کی ابتدا اور اولین نمونے ظاہر ہے کہ ان کا موضوع نہیں تھے۔

انگریزوں اور دیگر مغربی اقوام نے ۱۸۵۷ء سے بہت پہلے برعظیم پاک و ہند کے مختلف علاقوں میں اپنی نوآبادیات قائم کرنا شروع کر دی تھیں۔ ۱۸۵۷ء کے ہمارے زوال کی انتہا تھی۔ انگریزوں سے قبل پرتگالیوں، ولندیزیوں اور فرانسیسیوں نے بھی برعظیم پاک و ہند پر قبضے کے لیے کوششیں شروع کر دی تھیں۔^{۱۸} جنوب اور جنوب مغربی ہندوستان کے ساحلوں پر مغربی اقوام بالخصوص پرتگالیوں کے آنے کے ساتھ ہی ان کی زبان اور تہذیب کے اثرات اس خطے پر پڑنا شروع ہو چکے تھے۔ جنوب مغربی ہندوستان میں اس کے اثرات نمایاں تھے۔ کجرات اور گوا کے سوا حل پر پرتگالی تمدن کے اثرات کی ایک صورت پرتگالی زبان کے الفاظ کا مقامی زبانوں میں شامل ہونا بھی تھا۔^{۱۹} حتیٰ کہ کجرات میں تو سترھویں صدی ہی میں مقامی اور مغربی زبانوں کی کثیر زبانی لغات بھی بننا شروع ہو چکی تھیں اور ۱۶۳۰ء میں سورت (کجرات) میں ایک ایسی لغت مرتب کی گئی جس میں فارسی، اردو، انگریزی اور پرتگالی کے الفاظ درج تھے۔^{۲۰}

اردو شاعری میں یورپی زبانوں کے الفاظ کا استعمال مع اسناد (مترجم حروفِ جہی)

اس ضمن میں تاریخی پس منظر بہت تفصیل اور تطویل چاہتا ہے اور کئی کتابوں میں ان نوآبادیاتی کوششوں اور تاریخی واقعات کا بیان موجود ہے جن کے نتیجے میں اردو میں انگریزی اور دیگر مغربی زبانوں کے الفاظ داخل ہونا شروع ہوئے۔ لیکن ہر دستِ کمار سے بچتے ہوئے صرف چند شعرا، بطور خاص صحیفی اور انشا کی

اردو شاعری میں پائے جانے انگریزی یا دیگر یورپی زبانوں کے الفاظ مع امثال پیش ہیں تاکہ واضح ہو سکے کہ ۱۸۵۷ء سے بہت پہلے اردو زبان اور ادب پر انگریزی زبان اور بعض دیگر یورپی زبانوں کے اثرات کا آغاز ہو چکا تھا۔ جوا شعرا بطور سند پیش کیے گئے ہیں ان کے حوالے اشعار کے ساتھ ہی دے دیے گئے ہیں تاکہ قاری کو ہر شعر کے بعد مقالے کے اختتام پر درج حواشی نہ دیکھنے پڑیں۔ البتہ ان کتابوں کی طباعتی تفصیل آخر میں دی گئی کتابیات میں موجود ہے۔ شعری اسناد کو چھوڑ کر بقیہ حوالوں کا اندراج حسب دستور مقالے کے آخر ہی میں ہے۔

اپیل (appeal)

اپیل کا لفظ آج اردو میں عام ہے۔ عدالت سے انصاف کی درخواست کرنے، عدالت سے چارہ جوئی کے لیے رجوع کرنے اور کرکٹ میں امپائر سے کسی کھلاڑی کے آؤٹ ہونے کی درخواست کو بھی کہتے ہیں۔ مڈل انگلش میں یہ لفظ وجود رکھتا تھا، انگریزی میں قدیم فرانسیسی سے آیا ہے اور پہلے پہل قانونی تناظر میں استعمال ہوا تھا۔^{۲۱} اوسفر ڈی مختصر لغت کے مطابق فرانسیسی میں لاطینی سے آیا اور لاطینی میں یہ جس مادے سے مشتق ہے اس کے معنی ہیں خطاب کرنا۔^{۲۲}

اس شعر میں مصحفی نے بھی قانونی اصطلاح کے طور پر استعمال کیا ہے:

سارے عالم میں ترا حکم ہے دائر سائر

کیوں نہ حاضر رہیں در پر ہی اپیل اور کورٹ

(مصحفی، کلیات، جلد ۹، ص ۲۳۳)

اردولی (orderly)

پلیس کے مطابق ”اردولی“ انگریزی لفظ کی تخریب ہے۔ فیلپس نے اسے انگریزی لفظ orderly کا بگاڑ لکھا ہے۔ انگریزی تلفظ ”اورڈرلی“ کا یہ بگاڑ اردو میں آج بھی رائج ہے اور چہرہ اسی کے معنوں میں مستعمل ہے۔ محمد بن عمر کے مطابق یہ فرانسیسی لفظ ہے جو انگریزی کے توسط سے اردو میں پہنچا ہے۔^{۲۳} انگریزی میں عسکری اصطلاح کے طور پر orderly اور orderly officer بھی مستعمل ہیں۔ اردولی سے مراد سپاہی ہے جو احکام بجالائے، نیز کسی فوجی افسر کے چھوٹے موٹے کام کرنے والا سپاہی بھی اردولی کہلاتا ہے۔

رواں ہیں آگے آگے لہجہ دل کے یوں مرے آنسو
چلیں ہیں اردلی کے لوگ جوں کپتان کے آگے
(نگین، دیوان بیخندہ، ص ۱۲۲)

اردلی کے جو گراں ڈیل ہیں ہوں گے سب جمع
کرنا [کذا: قرنا] پھونکے گا جس وقت کہ آ سکھدرن
(انشاء، کلام انشاء، ص ۳۲۳)

ارگن (organ)

اصلاً یونانی زبان کا لفظ ہے جو لاطینی سے ہوتا ہوا انگریزی میں پہنچا اور اس کی اصل جو یونانی لفظ ہے
اس کے معنی ہیں آواز یا آلہ۔^{۲۳} انگریزی میں اس کے معنی ابتداً آلہ موسیقی کے تھے۔^{۲۵} انگریزی سے اردو
میں داخل ہوا۔ سانیا آلہ موسیقی کے معنی میں مستعمل اس انگریزی لفظ کا ایک اردو املا آرگن بھی ہے۔

یا اگٹھی کی گھڑی ہے وہ نزاکت سے بھری
جس پہ قربان کیے سینکڑوں بچتے ارگن
(انشاء، کلام انشاء، ص ۳۲۵)

کھینچ کر نار رگ در بہاری سے کٹی
خود نسیم سحر آوے گی بجانے ارگن
(انشاء، کلام انشاء، ص ۳۲۳)

الکٹریسی (electricity)

اس کا مادہ یونانی لفظ elektron ہے، جس کے معنی ہیں ہاتھ رگڑنا۔ یہ لاطینی میں پہنچ کر کچھ تبدیل
ہوا اور وہاں اس کے معنی ہو گئے آٹکا مارنا، چنگاری۔ شاید اس لیے کہ ہاتھ رگڑنے سے تپش پیدا ہوتی ہے۔^{۲۶}
وہاں سے یہ انگریزی میں داخل ہوا اور پھر اردو میں پہنچا۔ بجلی کے لیے یہ لفظ انشاء کے زمانے سے رائج ہے، گلاب
اردو میں اس کا ایک املا "لیکٹریسی" بھی ہے۔

ایک الکٹریسی ایسی ہے بتائی جس کو
کبھی دیکھے تو فلاطوں رہے سرکن برکن
(انشاء، کلام انشاء، ص ۳۲۹)

برجس (breeches)

بقول شمرل اس کی اصل ایک جرمنک (Germanic) لفظ ہے۔ ولندیزی میں بھی اس سے ملتا جلتا ایک لفظ تھا۔ لیکن قدیم انگریزی میں تلفظ اور املا کی کچھ تبدیلی کے ساتھ اس مخصوص لباس کے لیے رائج ہوا جو ناف سے گھٹنوں تک کے حصہ جسم کو ڈھانپنے کے لیے استعمال ہوتا تھا۔ قدیم انگریزی میں یہ جمع کے طور پر ہی رائج تھا لیکن پھر واحد ہو گیا۔ کسی زمانے میں ”مختبی حصہ“ کے معنوں میں بھی رائج تھا لیکن پھر مختصر پا جامہ کے معنوں میں مستعمل ہو گیا۔ ۲۷ ”برجز“ گھٹنوں سے نیچے تک آنے والا ایک لباس ہوتا تھا جس کو دربار میں یا گھڑ سواری کے وقت پہنتے تھے۔ اردو میں اس کا تلفظ بگڑ کر برجس ہو گیا۔

جب تک کفنی کے سر پر ہے فرنگی ٹوپی
جب تک پا میں ہے غنچے کے گلابی برجس

(مصحفی، کلیات، جلد ۹، ص ۴۶)

بسکٹ (biscuit)

اس کے لاطینی اشتقاق کے معنی ہیں دو دفعہ پکانا۔ دراصل کسی زمانے میں بسکٹ کو پہلے پکاتے تھے پھر اسے خشک کرتے تھے۔ لاطینی سے قدیم فرانسیسی اور پھر انگریزی میں پہنچا۔ ۲۸ ہمیں بھی انگریزی سے تحفے میں ملا۔ انگریزی تلفظ تو ”بسکٹ“ (کاف کمزور) ہے لیکن اردو میں ”بسکٹ“ (کاف مضموم) بھی بولتے ہیں۔ مصحفی نے بھی اس کا تلفظ بسکٹ (کاف مضموم) سے کیا ہے، کیونکہ اس غزل میں قافیہ بگٹ، چٹھٹ، لٹ وغیرہ ہیں۔

ہے یہ فلک سفلہ وہ پیکا سا فرنگی
رکتا ہے مہ و خور سے جو پاس اپنے وہ بسکٹ

(مصحفی، کلیات، جلد ۷، ص ۸۴)

بگی رتھی (buggy)

یہ اگرچہ بحث طلب ہے کہ بگی یا رتھی کی اصل کیا ہے لیکن یہ اس کا اردو ہونا بھی یقینی نہیں ہے اور یہ لفظ انگریزی میں خالص عرصے سے رائج ہے۔ گوارو لغت بورڈ کی لغت کے مطابق ”رتھی“ کی اصل ”ہندی“ ہے (کسی ”اردو“ لفظ کی اصل کو ”ہندی“ قرار دینا بذاتہ خود ایک بحث طلب مسئلہ ہے کیونکہ اس طرح ہندی

اردو سے قدیم تر ٹھہرتی ہے، حال آنکہ دونوں بھینس ہیں اور دونوں کی اصل پراکرت ہے۔ ادبی زبان کے لحاظ سے تو ہندی کے مقابلے میں اردو کہیں نیا وہ قدیم ہے۔ لیکن ”بگھی“ کو یورڈ کی لغت نے ”بگھی“ سے رجوع کرا دیا ہے اور وہاں اس کا اشتقاق انگریزی کے لفظ buggy سے ظاہر کیا ہے۔ گویا خود یورڈ بھی تذبذب کا شکار ہے۔ پلٹس نے بھی اسے ”ہندی“ قرار دیا ہے (یورڈ نے غالباً پلٹس ہی کا اتباع کیا ہے لیکن پلٹس کی تمام تر خوبیوں کے ساتھ اس کا ایک عیب یہ ہے کہ وہ غیر ضروری طور پر لفظ کا اشتقاق سنسکرت سے اخذ کرنے کی کوشش کرتا ہے اور بعض عربی اور فارسی الفاظ کی اصل بھی اس نے سنسکرت بتائی ہے۔ ممکن ہے اس کی کوئی مجبوری ہو لیکن یورڈ کی کیا مجبوری تھی؟)۔

بہر حال، یہ لفظ ”بگھی“ یا ”بگھی“ انگریزی میں مستعمل رہا ہے اور اب بھی ہے (گو بعض دیگر مخفیہ میں بھی آگیا ہے) مگر انگریزی لغات میں اس کی اصل کو ”نامعلوم“ کہا گیا ہے، مثلاً اوکسفرڈ نے اس لفظ کے ساتھ of unknown origin اور ویبستر نے origin uncertain لکھا ہے۔ وارنٹ ورتھ نے انگریزی میں مستعمل ایسی الفاظ کی اپنی مشہور لغت میں کھراتی کے bagی کو buggy کی اصل قرار دیا ہے۔^{۲۹} لیکن ہابسن جابسن (جو اس ضمن میں نیا وہ معتبر اور مبنی بر تحقیق سمجھی جاتی ہے اور جس میں الفاظ کے استعمال کی قدیم اسناد بھی دی گئی ہیں) کے مؤلفین کے مطابق یہ لفظ انگریزی میں خاصے عرصے سے مستعمل رہا ہے لیکن اس کی اصل کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ ان کے مطابق یہ انگلستان میں مستعمل ضرور رہا ہے لیکن یہ وہاں عام نہیں تھا البتہ امریکا اور آئرلینڈ میں نیا وہ معروف رہا۔^{۳۰} کوئی لفظ انیسویں صدی عیسوی میں انگلستان میں کم اور امریکا میں نیا وہ رائج ہو تو اس کا مقامی یعنی پراکرت ہونا ہماری رائے میں قرین قیاس نہیں۔ ”اینگلو انڈین“ الفاظ کی جو لغات ہمارے دور میں مرتب کی گئی ہیں ان میں آئیو رلیوں کی لغت زیادہ معروف ہے اور مقامی یا ایسی الفاظ کے انگریزی میں استعمال کے ضمن میں تحقیق کا شاہکار ہے۔ اس کے مطابق گو buggy کا تعلق bogie اور bug سے غیر یقینی ہے لیکن پھر بھی ایسی کوئی وجہ نہیں جس کی بنیاد پر اس کی اصل کو ”اینگلو انڈین“ قرار دیا جائے۔ تاہم یہ لفظ ہندوستان میں رائج تھا اور اس کے معنی تھے: ایک ہلکی اور ایک گھوڑے یا دو گھوڑوں کی گاڑی جس میں ایک یا دو مسافر بیٹھ سکتے تھے اور ہندوستان میں اس گاڑی کے اوپر ایک چھتری یا چھجا بھی ہوتا تھا۔^{۳۱} مغربی زبانوں میں لفظ بگھی کی اصل معلوم نہ ہونے کے باوجود چونکہ یہ طے ہے کہ یہ بہر حال اردو پراکرت سنسکرت کا

لفظ نہیں ہے لہذا اسے کسی مغربی زبان کا حصہ سمجھنا غلط نہ ہوگا۔ چنانچہ اس کے اردو میں استعمال کی سند حاضر ہے۔
بہر حال یورڈ نے اپنی لغت میں لفظ ”بگھی“ کی سند انشا کی کلیات سے ضرور دی ہے۔ یہ کلام انشا
میں بھی موجود ہے۔ البتہ یورڈ نے بگھی کی سند کو ”بگنی“ کے تحت درج کیا ہے حالانکہ کلیات انشا مرتبہ مرزا محمد
عسکری و محمد رفیع میں اس کا املا ”بگھی“ ہی درج ہے۔ ملاحظہ ہو:

بکھیاں نور کی تیار کر اے یوے سمن
کر ہوا کھانے کو نکلیں گے جوانان چمن

(انشا، کلیات، ص ۲۶۳)

بوتل (bottle)

اوکسفرڈ کی مختصر لغت کے مطابق یہ اصلاً لاطینی لفظ ہے۔ لاطینی سے فرانسیسی اور وہاں سے انگریزی
میں پہنچا۔ اردو کو انگریزی کا عطیہ ہے۔

اپنا دماغ مرثیٰ معطلی پہ آج ہے
دارو کی بوتلاں ہیں جو آگو دھری ہوئی

(رام نرائن موزوں، بحوالہ ناظم سید ہادی، ص ۳۱)

اپنے گیلیاں شگوفے بھی کریں گے حاضر
غنچہ و گل سبھی وہاں کھولیں گے بوتل کے دامن

(انشا، کلام انشا، ص ۲۲۳)

مصرع ثانی میں ”وہاں“ کو ”واں“ یا ”وہاں“ پڑھنا ہوگا ورنہ ساقط الوزن ہو جائے گا۔

وقت آیا ہے کہ فیروزہ بنے بادۂ لعل

وقت آیا ہے کہ ہو سبز زمیں پر بوتل

(صحفی، کلیات، جلد ۹، ص ۲۵۸)

کیا کہے تنہی امدوے قافل کی آب کی

عکس مرہ سے کشتی ہے بوتل شراب کی

وہ زند بادہ کش ہوں کہ تو کیا ہے زاہدا!

قاضی نے نذر دی مجھے بوتل شراب کی

(ناسخ، کلیات، جلد ۲، حصہ ۲، ص ۱۵۶)

اللہ سے نکلے دیکھ کے طوطی کو بام پر
یولا وہ بادہ نوش یہ یوحی ہے سرخ و سبز
(شاہ نصیر، کلیات، جلد ۲، ص ۸۲)

پرتگیزی/پرتگیزی (Portuguese)

پرتگال (Portugal) کو اردو میں پرتگیزی بھی کہا گیا۔ یہ لاطینی سے انگریزی میں اور انگریزی سے اردو میں آیا۔ اسی سے صفت پرتگیزی بنائی گئی یعنی پرتگال سے متعلق یا پرتگال کا، نیز پرتگال کا باشندہ یا وہاں کی زبان اس کی مونث پرتگیزی، یعنی پرتگیزی خاتون۔

دلا اس پرتگیزی کی صدف مڑگاں سے پچتا رہ
کہ یہ پلٹن بہت سہیں ہے شدت کی سٹیلی ہے
(انیس، کلیات، ص ۲۰۹، بحوالہ قاضی عبدالودود، ص ۹۳)

پرمت (permit)

اردو میں اس کا تلفظ بالعموم پرمت (میم مکسور) ہی کیا جاتا ہے۔ البتہ اس کا تلفظ مصحفی نے ”پرمت“ (یعنی میم مفتوح) کیا ہے۔ ممکن ہے اس وقت رائج تلفظ آج کے تلفظ سے مختلف ہو۔ لیکن قافیہ کی مجبوری بھی ہو سکتی ہے کیونکہ یہ شعر جس قصیدے کا حصہ ہے اس میں قافیہ الٹ، گھونگھٹ، کڑواہٹ وغیرہ ہیں۔ بعد کے دور میں یہ لفظ امیر بینائی کے ہاں ہے اور انھوں نے بھی ”مم“ کو مفتوح ہی لکھا ہے۔ اجازت یا اجازت نامے کے مفہوم میں آتا ہے۔ صاحب نور اللغات کے مطابق یہ معنی بھی ہیں: بحصول یا مقام جہاں سرکاری محصول لیا جائے۔ اردو میں انگریزی سے آیا لیکن اس کی اصل لاطینی ہے۔

خانی از فیض نہ دیکھی تری خدمت بخشی
ہو وہ سلطان جہاں جس کو تو دیوے پرمت
(مصحفی، کلیات، جلد ۹، ص ۲۳۳)

یہ دل ہدف ہے طعلیٰ فرنگی کا تنگ
چپکاتا کیوں یہ کلند پرمت ہے بالہ پر
(شاہ نصیر، کلیات، جلد ۲، ص ۲۵)

پستول (pistol)

”پستول“ کا یہ تلفظ بھی اردو میں خاصا پرانا ہے۔ اردو میں انگریزی سے آیا۔ انگریزی میں سولہویں صدی عیسوی سے رائج ہے لیکن یہ آیا فرانسیسی سے تھا۔ فرانسیسی میں بھی جرمن سے آیا۔ جرمنوں نے چیک زبان سے لیا تھا۔ ان زبانوں میں ظاہر ہے اس کا املا اور تلفظ تھوڑا سا مختلف تھا۔^{۳۲} لیکن چیک زبان میں اس کا مطلب تھا ”سیٹی“ (whistle)، غالباً اس کی ظاہری ساخت اور ہیئت میں مماثلت کی وجہ سے یہ نام پڑ گیا۔^{۳۳} بہر حال اردو میں پستول بن کر آیا۔

اور اس پہ یہ کہ وہ شب ٹھہرے روز موجودات
جو پانچوں باندھے تھیں اور چھٹی پستول

(سودا، کلیات، جلد ۲، ص ۸۷)

اور جو ہیں صاحب عزت ہے انھوں کی یہ معاش
تھے سلخ خانہ جہاں واں نہیں اب اک پستول

(مصطفیٰ، کلیات، جلد ۹، ص ۱۰۵)

پلٹن (platoon)

”پلٹون“ کا تلفظ ”پلٹن“ (پ اور ٹ مفتوح) اردو میں خاصا عام ہے۔ اسے اردو میں پلاٹون بھی لکھا گیا ہے۔ اب اپنے اصطلاحی معنوں کے علاوہ ہجوم یا بھیڑ وغیرہ کے معنی میں بھی آتا ہے۔ لیکن اس دور میں اس کا کئی شعرا کے ہاں استعمال نہ صرف انگریزوں کے تہذیبی اثرات بلکہ سیاسی اور عسکری اثرات کا بھی پتا دیتا ہے۔ انگریزی سے اردو میں آیا لیکن اس کی اصل فرانسیسی ہے۔^{۳۴}

پلٹنیں اور توپیں جب سناکھ ہوئیں
مرے بہت کے مارے تو مجھے

(میرامن، گنج خوبی، ص ۳)

پتے تل تل کے بجائیں مجھے فرنگی
لالہ لاوے گا سلامی کو بنا کر پلٹن

(انثاء، کلام انثاء، ص ۳۲۳)

ولا اس پرنگیزن کی صدف مڑگاں سے پچتا رہ
کہ یہ پلٹن بہت سنگیں ہے شدت کی کٹیلی ہے
(افسوس، کلیات، ص ۲۰۹، بحوالہ قاضی عبدالودود، ص ۱۹۳)

نظر آتا ہے غلغلہ گر وہیں اک پل میں نصیر
چڑھ کے شب خوں صدف مڑگاں پہ وہ پلٹن مارے
(شاہ نصیر، کلیات، جلد ۳، ص ۸)

تیار رہتی ہیں صدف مڑگاں کی پلٹنیں
رخسار یار ہے کہ جزیرہ فرنگ کا
(آتش، کلیات، جلد ۱، ص ۲۲۰)

پنسل (pencil)

اس کی اصل بڑی دلچسپ ہے۔ قدیم انگریزی میں اس کا مطلب تھا رنگنے کا باریک ”برش“ (brush) کیونکہ انگریزی میں یہ قدیم فرانسیسی سے آیا تھا جس میں اصل لفظ تھا pinceل۔ فرانسیسی میں یہ واصل لاطینی کے ایک لفظ کی شکل تھی جس کے معنی تھے ”ڈم“۔ سولہویں صدی میں انگریزی میں pencil کا مفہوم ”باریک برش سے رنگ کرنا“ بھی تھا۔ لیکن پھر اس کا استعمال موجودہ رائج معنوں میں ہونے لگا۔^{۳۵} مصحفی نے اس کے تلفظ میں ”مس“ کو کمزور کی بجائے مفتوح باندھا ہے۔ یہ قافیے کی مجبوری بھی ہو سکتی ہے اور اس وقت کا رائج تلفظ بھی۔ صاحب نورد اللغات کے مطابق بھی اردو میں فتح ”مس“ رائج ہے۔

رعب سایہ سے ترے اس کا عجب بھی تو نہ جان
وسب نقاش میں گر بید سی کانپے پنسل^{۳۶}

(مصحفی، کلیات، جلد ۹، ص ۲۵۹)

پوڈر (powder)

پاؤڈر کا ایک تلفظ پوڈر بھی ہے اور اردو میں اب بھی مستعمل ہے۔ اردو میں سب سے پہلے انشا نے استعمال کیا۔ اردو میں انگریزی سے، انگریزی میں قدیم فرانسیسی سے اور فرانسیسی میں لاطینی سے آیا۔^{۳۷}

کوئی شبنم سے چھڑک بالوں پہ اپنے پوڈر
بیٹھے کر جلوے کی کرسی پہ دکھاوے گا بچبن

(انشا، کلام انشا، ص ۳۲۳)

توس (toast)

انگریزی کو فرانسسی کا تعلق ہے اور اسے لاطینی نے عطا کیا تھا۔ مفہوم تھا (سورج کی طرح گرمی سے) جلانا یا جھلسانا یا گرمی سے خشک کرنا۔ ۳۸ انگریزی نے اردو کی جھولی میں ڈالنا تو اسے ”ٹوسٹ“ سے توس بنالیا گیا۔ فسانۂ عجائب (۱۸۲۳ء) میں ایک شعر میں یہ لفظ آیا ہے۔ غالباً جب علی بیگ سرور (م: ۱۸۶۹ء) ہی کی تخلیق ہے:

اس لعج فرنگ کو دکھلا کے قاشِ دل
کہتا ہوں چکھو یہ دلی بریاں کا توس ہے

(سرور، فسانۂ عجائب، مرتب رشید حسن خاں، ص ۱۵۷)

جرل (general)

لاطینی سے فرانسیسی اور وہاں سے انگریزی میں پہنچا۔ لاطینی میں معنی تھے: نوع یا قسم۔ لیکن یورپ کی کئی زبانوں میں ”عام“ (یعنی ”خاص“ کی ضد) کے طور پر رائج ہو گیا۔ رفتہ رفتہ اس شخص کو بھی کہنے لگے جس کے پاس عام یا تمام اختیارات ہوتے۔ پھر فوج میں کمانڈر کے معنی میں استعمال ہونے لگا۔ ۳۹ اسی ”جرل“ کا بگاڑ اردو میں جرنیل اور جرنل ہوا۔

جب تک چرخ کہن شکلِ گورز میں رہے
صاحبِ شرق میں جب تک کہ ہوں جرنل کے چلن

(انٹا، کلام انشاء، ص ۳۳۱)

ڈاکٹر (doctor)

انگریزی میں ڈاکٹر ابتداً عالم فاضل شخص کے معنی میں مروج تھا۔ قدیم گر جا کے اکابر میں سے کوئی شخص بھی ڈاکٹر کہلاتا تھا۔ انگریزی میں فرانسیسی سے آیا اور اصلاً لاطینی ہے۔ لاطینی میں استاد یا معلم کے معنی میں رائج تھا کیونکہ اس کے لاطینی مادے سے جو صدر بنتا تھا اس کے معنی تھے پڑھانا، تعلیم دینا۔ یونانی ورثی جسے اعلیٰ ترین سند دیتی تھی اسے بھی ڈاکٹر کہتے تھے۔ یہ سند طب کی بھی ہو سکتی تھی۔ ۴۰ چنانچہ طبیب کے معنی میں بھی آ گیا۔ بالکل اسی طرح جس طرح اردو میں حکیم کے معنی علم و حکمت جاننے والا بھی ہے اور طبیب بھی۔ ڈاکٹر صاحب بھی اردو میں انگریزی کے راستے سے آئے اور اس وقت کی یادگار ہیں جب ہمارے ہاں حکیم یا طبیب ہوتے تھے

لیکن ڈاکٹر تو صرف انگریز یا فرنگی ہی ہوتا تھا۔ ملاحظہ ہو:

زخمِ شمشیر نگہ حیف کہ اچھا نہ ہوا
کرنے کو اس کی دوا ڈاکٹر انگریز آیا

(مصحفی، کلیات، جلد ۷، ص ۷۵)

قسم ہے حضرت عیسیٰ کی آنکھیں اس کی آفت ہیں
سلف میں بھی فرنگی ڈاکٹر ایسے نہ ہوتے تھے

(شاہ نصیر، کلیات، جلد ۳، ص ۱۰۶)

رپٹ (report)

اردو میں اب عام طور پر ”رپورٹ“ بولا اور لکھا جاتا ہے۔ رپٹ (”راورپ“ مفتوح) انگریزی تلفظ کا بگاڑ ہے۔ مصحفی سے لے کر اکبر الہ آبادی تک اس کا استعمال ملتا ہے۔ لیکن مصحفی نے (اور بعد کے دور میں امیر بینائی نے بھی) ”رپٹ بولنا“ استعمال کیا ہے جو اب رائج نہیں۔ اکبر نے ”رپٹ لکھوانا“ استعمال کیا ہے۔ انگریزی سے اردو میں آیا۔ انگریزی میں قدیم فرانسیسی سے اور وہاں لاطینی سے۔^{۳۱}

صاحبِ حکم و جلالت ہے تو ہر شام و سحر
آکے مزخ تڑے سامنے بولے ہے رپٹ

(مصحفی، کلیات، جلد ۹، ص ۲۳۳)

رجمن (regiment)

یہ انگریزی کے رجمنٹ کا بگاڑ ہے۔ لاطینی سے فرانسیسی اور وہاں سے انگریزی میں پہنچا۔^{۳۲} اردو میں اب رجمنٹ ہی مستعمل ہے، گوانٹا کے اس شعر میں، جو ایک قصیدے بعنوان ”بادشاہ انگلستان جارج سوم کی تعریف میں“ کا حصہ ہے، ٹیپو سلطان جیسے بطل قوم کے مقابلے میں انگریز رجمنٹ کی تعریف کچھ بھلی نہیں لگتی۔ انٹا نے مذکر باندھا ہے مگر اب رجمنٹ اردو میں بالعموم تانیث کے ساتھ مستعمل ہے۔

ٹیپو سلطان کا قصر وہ سنا ہووے گا
کر کے کیا کام پھرا وہاں جو گیا تھا رجمن

(انٹا، کلام انشا، ص ۳۶۹)

متن میں ”وہاں“ کا املہ ہائے مخلوط سے (یعنی ”وہاں“) کیا گیا ہے۔ ”وہاں“ کا تلفظ ”وہاں“

(یا ”فان“) ہی کہنا پڑے گا تا کہ خارج از بحر نہ ہو جائے۔

رفل (rifle)

رائفل کا یہ تلفظ ۱۸۵۷ء کے فوراً بعد کے بعض اردو شعرا کے ہاں بھی ملتا ہے جو شاید جنگ آزادی کا تحفہ ہے۔ شعرل کے مطابق rifle کی اصل ”جرمیک“ ہے اور فرانسیسی سے انگریزی میں پہنچا۔^{۳۳} ویسٹر کے مطابق قدیم فرانسیسی کا ایک لفظ اس کی اصل ہے۔^{۳۴}

نیر طائر کو تمنا ہے کہ تیرا ہوں شکار
تا کہ گر سوے فلک ہاتھ میں لے کر تو رفل

(مصحفی، کلیات، جلد ۹، ص ۲۵۹)

اتنی شکار گاہ جہاں میں ہے آرزو
ہم سامنے ہوں اور تمھاری رفل چلے

(آتش، کلیات، جلد ۲، ص ۱۸۹)

سائن ساٹن (satin)

سائن ایک قسم کا چمک دار اور پچکنا سا کپڑا ہوتا ہے جو بالعموم ریشم سے بنا جاتا ہے۔ یہ لفظ، اوسفر ڈانگریزی لغت کے مطابق، عربی کے ”زیتونی“ کا بگاڑ ہے اور انگریزی میں عربی سے قدیم فرانسیسی کے توسط آیا تھا (غالباً کپڑے کے رنگ کی مناسبت سے)۔ شعرل کی رائے یہ ہے کہ یہ ”سنگیانگ“ (Tsinkiang) (چین کا ایک شہر) کا بگاڑ ہے لیکن اس کا یہ بھی خیال ہے کہ یہ عربی کے ”زیتونی“ سے بنا ہے جو ”سنگیانگ“ کا ”مترادف“ ہے اس مترادف والی بات کو نظر انداز کر دینا چاہیے۔ انگریزی لغات اور ذخیرۃ الفاظ سے متعلق کتابوں میں عربی الفاظ کے بارے میں اسی طرح کی حیران کن لاعلمی ملتی ہے اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ انیسویں صدی کے اواخر میں اس کے ایک چمے sateen بھی تھے جو velveteen (ایک قسم کا مخملیں سوتی کپڑا) کے انداز پر بنائے گئے تھے۔^{۳۵} بہر حال اردو میں انگریزی کے توسط ہی سے پہنچا ہے۔ اردو میں اب سائن (بے مفتوح نیز کمسور) کہلاتا ہے، انشا نے اس کا تلفظ ساٹن (ٹھ مفتوح) کیا ہے اور کپڑے ہی کے معنی میں استعمال کیا ہے جیسا کہ ”آب رواں“ (ایک قسم کا کپڑا) کے لفظ اور فحوائے کلام سے بھی ظاہر ہے (مبصرے اور نیفے کی مناسبت بھی قابل غور ہے)۔ ایک قابل غور بات اس مثال سے یہ بھی سامنے آتی ہے کہ

اساتذہ عربی و فارسی الفاظ کے ساتھ دوسری زبانوں کے الفاظ جو ذکر ترکیب سازی اور انگریزی الفاظ کے ساتھ کسرۃ اضافت لگانے کو معیوب نہ جانتے تھے، جیسا کہ اس شعر میں ”ازار ساٹھن“ سے ظاہر ہے۔ لیکن آج ہم عربی و فارسی کے ساتھ اردو و ہندی یا انگریزی کی ترکیب کو گوارہ نہیں کرتے۔

ٹانک لے بادلے کا آپ رواں سے نیضہ
ڈال کر سبزے سے ٹانگوں میں ازار ساٹھن

(منٹا، کلام انشا، ص ۳۲۳)

فریم (frame)

یہ لفظ قدیم انگریزی میں تھا لیکن اس کی اصل جرمنیک ہے۔ ابتدائی استعمال مختلف معنوں میں تھا اور تصویر یا دروازے کے چوکھٹے کے معنوں میں بعد میں مستعمل ہوا۔^{۳۶} لیکن اردو میں بہر حال انہی معنوں میں ملتا ہے۔

ترے رخسارِ تاباں کا کبھی جو عکس پڑتا ہے
فریم آئینے کے بنتے ہیں، ہالہ ملو کامل کا

(ناخ، کلیات، جلد ۱، ص ۸۱)

فیر (fire)

لفظ فائر کا یہ پرانا املا ہے لیکن کسی زمانے میں عام تھا اور بہت عرصے تک رائج رہا۔ بلکہ کم پڑھے لکھے لوگ اب بھی فیر ہی کہتے ہیں۔ قدیم انگریزی میں تھا مگر اس کی اصل مغربی جرمنیک ہے۔^{۳۷} قدیم انگریزی میں مختلف جہوں کے ساتھ آگ کے لیے سامان مہیا کرنا کے معنوں میں استعمال ہوتا تھا۔^{۳۸} اسی آتش سے آتشیں اسلحے کے مفہوم میں بھی آگیا۔ اردو میں ”بندوق چلنے کا عمل“ ہی کے مفہوم میں مستعمل ہے اور خاصے عرصے سے مستعمل ہے۔

فیر سنتے ہی فزو ہو چلے
پھوٹی جب بندوق کولے اڑ گئے

(میرامن، گنجِ خوبی، ص ۳)

پکارے سب کہ قواعد ہے فوج میں شالید
کہ فیر اڑ رہے ہر صف میں ہیں قطار قطار

(ذوق، کلیات، جلد ۲، ص ۱۹۶)

غضب ہے توپ پر عاشق کو رکھ کر
فرنگی زاد تیرا فیر کرنا

(ظفر، کلیات، ظفر، دیوان سوم، ص ۱۴)

کاگ (cork)

پرانہ اردو تلفظ انگریزی سے تھوڑا مختلف ہے۔ اب اردو میں اسے کارک بھی لکھتے ہیں۔ انگریزی میں ہسپانوی سے آیا، ہسپانوی میں عربی سے اور خیال ہے کہ عربی میں لاطینی سے آیا ہے۔^{۴۹} جس درخت سے کورک یا کارک حاصل ہوتا ہے وہ ایک قسم کا شاہ بلوط ہے اور cork oak کہلاتا ہے۔ اس سے مختلف چیزیں بنتی ہیں جن میں بوتلوں کے کاگ بھی شامل ہیں۔

کاٹ ڈالوں گا گلا اپنا گلابی توڑ ڈال
بندھ گیا ہے دل ہمارا ساقیا اس کاگ میں^{۵۰}

(اختر، واحد علی شاہ، کلیات، ص ۵۱۴)

کپتان (captain)

کیپٹن یا کپتان کی اصل لاطینی ہے۔ وہاں سے کپتان صاحب قدیم فرانسیسی میں پہنچے اور پھر انگریزی کے راستے اردو میں وارد ہوئے۔^{۵۱}

زداں ہیں آگے آگے لہجہ دل کے یوں مرے آنسو
چلیں ہیں اردلی کے لوگ جوں کپتان کے آگے

(رنگین، دیوان بیخند، ص ۱۲۲)

کلکٹر (collector)

اس کی اصل لاطینی ہے۔ یہ فرانسیسی سے ہوتا ہوا انگریزی میں پہنچا۔^{۵۲}
ملک گیری میں گورنر تجھے سمجھے جو فلک
ہوویں پھر کیوں نہ کلکٹر ترے لیٹ اور الٹ

(مصطفیٰ، کلیات، جلد ۹، ص ۲۳۳)

کمپنی (company)

اصلاً فرانسیسی ہے قدیم فرانسیسی سے انگریزی میں آیا۔ کئی معنی ہیں لیکن یہاں مراد ایسٹ انڈیا کمپنی ہے اور انشا کی یہ دعا آج ہمارے لیے تکلیف دہ ہے۔

کمپنی نور کی جب تک کہ رہے یہ قائم
بادشاہی رہے اس کی بھی یہ وجہ احسن

(انشاء، کلام انشاء، ص ۳۲۱)

کورٹ (court)

یہ بھی قدیم فرانسیسی سے انگریزی میں آیا۔ دراصل جب گیا رھویں صدی عیسوی میں فرانسیسیوں اور نارمنوں نے (جونارمنڈی، فرانس سے تعلق رکھتے تھے) انگلستان پر قبضہ کر لیا تو فرانسیسی الفاظ اور اصطلاحات انگریزی میں بہت بڑی تعداد میں داخل ہو گئے۔ ۵۳ آج بھی انگریزی کے ذخیرۃ الفاظ کا خاصا بڑا حصہ فرانسیسی الفاظ پر مشتمل ہے۔ ۵۴ کورٹ انگریزی میں عدالت کے معنی میں استعمال ہوتا ہے اور دربار کے معنی میں بھی۔ صحیح تلفظ ”ر“ ساکن کے ساتھ ہے البتہ مصحفی اور امیر پینائی دونوں نے ”رے“ کو ساکن کی بجائے مفتوح باندھا ہے یعنی کورٹ۔ اس وقت رائج تلفظ کیا تھا اس بحث سے قطع نظر، وزن اور قافیہ کی مجبوری بھی نظر آتی ہے۔

سارے عالم میں ترا حکم ہے دائر سائر
کیوں نہ حاضر رہیں در پر ہی اپیل اور کورٹ

(مصحفی، کلیات، جلد ۹، ص ۲۳۳)

کونسل (council)

لاطینی کے ایک لفظ کو بھی اس کی اصل بتایا جاتا ہے اور انجیلو من فرنج سے بھی اس کا اشتقاق ظاہر کیا گیا ہے۔ ۵۵ انگریزی میں مختلف معنوں میں آتا ہے۔ یہاں مشاورت یا مشاورتی اجلاس کے معنی میں ہے۔

ہاتھ سے گوروں کے جاں ہوویں کیونکر اہل ہند
کام کرتے ہی نہیں ہر گز یہ دن کونسل کیے

(مصحفی، کلیات، جلد ۴، ص ۴۶۶)

گلاس (glass)

گلاس کے انگریزی تلفظ میں ابتدا میں دو مصمتے (consonants) ایک ساتھ آتے ہیں جن کو ٹھیک سے ادا کرنا اردو والوں کے لیے آسان نہیں ہوتا۔ اسی لسانی مجبوری کے تحت ہم آج بھی اردو میں گلاس (گاف ساکن) کو گلاس (گاف مکسور) یا گلاس (گاف مفتوح) بولتے ہیں۔ ممکن ہے انشا کے دور میں کسرے کی بجائے یاے معروف بولا جاتا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ شعر کا وزن پورا کرنے کی غرض سے یہ تلفظ لکھا ہو کیونکہ انشا کے معاصر مصحفی کے ہاں اس کا املا ”گلاس“ ملتا ہے۔ انگریزی سے اردو میں آیا اس کی اصل جرمنک ہے اور مشابہ الفاظ جرمن اور ولندیزی زبانوں میں بھی موجود ہیں۔^{۵۶}

اپنے گلاس شکونے بھی کریں گے حاضر
خچہ و گل سبھی وہاں کھولیں گے بوحل کے دہن

۷۲

رؤف پارسا

(انشا، کلام انشاء، ص ۳۲۳)

کر کبھی لگ نہ سکے اس کو بلوریں گلاس
ہوئے بالفرض بہا اس کی اگر ملک فتن

(انشا، کلام انشاء، ص ۳۲۵)

اُوے گلاس مے کا تو یاں پھٹ دست کھائے
چھین جیوں سے کاسر چھینی شکست کھائے

(مصحفی، کلیات، جلد ۸، ص ۱۰۰)

تا نہ باقی رہے مے اور نہ مے میں مستی
توڑنا سنگ تک سے ہے وہ شیشے کا گلاس

(فوق، کلیات، جلد ۲، ص ۵۵)

گورنر (governor)

اس کی اصل تو یونانی ہے مگر یونانی سے قدیم فرانسیسی اور وہاں سے انگریزی میں پہنچا۔^{۵۷} اردو کو انگریزی کی عطا ہے، لفظ بھی اور عہدہ بھی۔

جب تک چرخ کہن شکل گورز میں رہے
صاحب شرق میں جب تک کہ ہوں جرنل کے چلن
(انٹا، کلام انشا، ص ۳۳۱)

ملک گیری میں گورز تجھے سمجھے جو فلک
ہوویں پھر کیوں نہ کلکتر ترے لیٹ اور الٹ
(صحفی، کلیات، جلد ۹، ص ۲۳۳)

لاڈ/لارڈ (lord)

اصل جرمنک ہے، قدیم انگریزی میں وہیں سے آیا۔^{۵۸} انگریزی سے اردو میں آیا اور اس کا املا اردو میں ”لاٹ“ بھی کیا جاتا ہے۔ بلکہ کچھ لوگ اب تک اس طرح بولتے ہیں ”لاٹ صاحب“ ظناً بھی استعمال ہوتا ہے۔

لاڈ حکام نے ایسے ہی کیے اک دو وار
دفعہ کانپ گیا جس کے سبب سب دکھن
(انٹا، کلام انشا، ص ۳۲۹)

سلامت رہیں ولزلی لاڈ صاحب
رہے قائم ان کی یہ فرماں روائی
(میرامن، گنج خوبی، ص ۲)

لبر (number)

ہم اپنے بچپن میں اسکول میں بعض لڑکوں کے منہ سے ”نمبر“ کا تلفظ ”لبر“ سنتے تھے (مثلاً ”تمہارے کتنے لبر آئے؟“) اور حیران ہوتے تھے (انہوں نے غالباً اپنے بڑوں سے سنا ہوگا)۔ لیکن بعد میں معلوم ہوا کہ اس تلفظ کے لیے غالب کی سند موجود ہے۔ غالب نے اپنے ایک سہرے میں ”لبر“ استعمال کیا ہے اور کافی داس گیتا رضا کی تحقیق کے مطابق یہ شعر ۱۸۵۲ء میں کہا گیا تھا۔^{۵۹} نسخہ ”عرشی“ میں بھی موجود ہے۔

سر پہ چڑھنا تجھے پھبتا ہے پر اے طرف کلاہ
مجھ کو ڈر ہے کہ نہ چھینے ترا لبر سہرا
(غالب، دیوان، نسخہ ”عرشی“، ص ۳۹۲)

نلام

بابائے اردو مولوی عبدالحق کے بقول اس کی اصل پرنگانی کا لیلان (leilao) ہے۔^{۶۰}

دل کا زلفوں میں مرے سہل ہوا یوں سورا

جیسے سستی کوئی بک جائے ہے نلام کی چیز

(ظفر، کلیات، ظفر، جلد ۲، بر حاشیہ، ص ۴۲)

دل رواں (voile)

یہ ایک قسم کا باریک اور نیم شفاف کپڑا ہوتا ہے۔ یہ سوتی، اونی یا ریشمی بھی ہو سکتا ہے۔ فرانسیسی لفظ

ہے^{۶۱} اور اردو کو انگریزی کی دین ہے۔

میں نے جو ایک طفلِ فرنگی سے کل کہا

کرتی تری عبات کی کیا دل ہے سرخ و سبز

(شاہ نصیر، کلیات، جلد ۲، ص ۸۷)

ان امثال کی کیفیت مشتے نمونہ زخروارے کی سی ہے۔ اس موضوع پر تفصیلی کام کرنے کی ضرورت

ہے۔

حواشی و حوالہ جات

- * ایسوی اینٹ پروفیسر، شعبہ اردو، جامعہ کراچی۔
- ۱۔ قاضی محبوب الرحمن، ناظم سید ہاروی، اردو ادب کی انسائیکلو پیڈیا مرتبہ عامر فرحت (لاہور، ۲۰۰۳ء) ص ۳۱۔
- ۲۔ ایضاً۔
- ۳۔ میر حسن، تذکرۂ شعراء اردو مرتبہ حبیب الرحمن خاں شیرانی (دہلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۰ء) ص ۱۵۰۔
- ۴۔ ایضاً۔
- ۵۔ اصل فارسی عبارت یہ ہے: ”مخرو قلعے کہ مجھ شہید شدن سراج الدولہ و شہر افتادہاں وقت فی البدیہہ اس شعر فی خلد و از شہر داراں خبر می پرسید، وہی گریست۔“ میں شعر انہو پہ یا نگار ما“ (ص ۱۵۰)۔ اس کے بعد اردو کا شعر درج ہے جو اوپر اس مقالے کے متن میں نقل ہوا ہے۔
- ۵۔ ایضاً۔

نیز مختلف تذکروں سے موزوں سے متعلق حاصل کردہ معلومات کا تجزیہ و تفسیر محمد انصاف رائے نے جامع التذکرہ میں دیا ہے (جلد ۱ ص ۲۵۳)۔ اس سے بھی موزوں کے سال پیدائش اور وفات کا علم نہیں ہوتا۔

۶۔ الؤس اسپرنگر (Aloys Springer)، یادگار شاعر و محترم شاعر (مکتبہ اتر پردیش اروا کا دی، ۱۹۸۵ء)، ص ۷۷۔ علی ابراہیم خاں خلیل کے جس تذکرے کا حوالہ اسپرنگر نے دیا ہے وہ گلزار انوار الہیم کے نام سے ہے۔ اس کا سال تکمیل ۱۷۸۲ء بتایا جاتا ہے لیکن اس کے بعد بھی مؤلف اس میں اضافے کرتے رہے (اشیاء علی خاں عرشی، دستور القصاصت، ویاچر، ص ۱۷۷)۔ اس تذکرے میں قدیم تذکروں کے بیانات کو چھان چک کر قبول کیا گیا ہے چنانچہ یہ اس زمانے کے اہم تذکروں میں شمار ہوتا ہے (تفصیلات کے لیے: انصاف رائے، جامع التذکرہ، جلد ۱ ص ۱۷۷)۔ اس سے ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ اس تذکرے میں موزوں کے بارے میں وہی کئی معلومات بڑی حد تک صحیح ہیں۔

۷۔ مالک نام تذکرہ ص ۷ و سال (دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۹۱ء) ص ۳۶۸۔

۸۔ جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد ۳ (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۶ء) ص ۶۹۔

۹۔ بحر کے دیوان ریاض البحر میں مثلاً یہ اشعار شامل ہیں جن میں ”کاک“ (cork) اور ”لیلام“ (نیلام) (پرنگائی: leilao) جیسے الفاظ موجود ہیں:

گلابوں میں رہے کاک کے عووض غنچے

کھڑے کے منہ پہ کٹورے کی جا گلاب رہا

(ص ۲۸، بر حاشیہ)

قدر میرے کھیر دل کی کچھ اوس بت نے نہ کی

بت کدہ لیلام ہوتا میں جو قیمت مانگتا

(ص ۳۳، بر حاشیہ)

۱۰۔ مثلاً کلیات سنیر میں شامل اس شعر میں لفظ ”لاشیں“ جو انگریزی کے لائنٹن (lantern) کا بگاڑ ہے کا استعمال ملتا ہے:

لاشیں جگمگے پر کرتی ہیں نور افشائیاں

رات کو چھپا نہیں ہے نقش پائے مور کا

(جلد ۲، ص ۳۷، بر حاشیہ)

۱۱۔ اردو ادب کی انسائیکلو پیڈیا، ص ۳۲-۳۳۔

۱۲۔ ملاحظہ ہو: میان چندین، ”کلام اکبر میں انگریزی الفاظ“، شمولہ سہ ای اردو کراچی، جلد ۱، شمارہ ۱-۲ (۱۹۹۵ء)، ص ۸۰-۵۱۔

۱۳۔ ابوالفیض صدیقی، ادب اور لسانیات (کراچی: اروا کیٹری سندھ، ۱۹۷۰ء) ص ۷۳-۸۲۔

۱۴۔ ملاحظہ کیجیے: جریڈ، کراچی شمارہ ۳۶، ص ۵۹۹ و بعد۔

۱۵۔ مولوی عبدالحق، ”ارو میں دخل الفاظ“، شمولہ سہ ای اردو کراچی (جولائی ۱۹۳۹ء)، ص ۵ و بعد۔ نیز ”اٹل یورپ نے ارو کی کیا خدمت کی؟“، شمولہ سہ ای اردو اورنگ آباد (جنوری ۱۹۳۳ء)۔

۱۶۔ محمد بن عمر کی ان کتابوں میں پرتگالی زبان کا فقر اردو زبان پر، اردو زبان پر انگریزی زبان کے اثرات، اردو

- میں دخیل یورپی الفاظ اور اردو میں فرانسیسی الفاظ شامل ہیں۔
- ۱۷۔ ملاحظہ ہو شیخ محمد ملک اور عبدالرحمن طارق، اردو انگریزی مشترک ذخیرۃ الفاظ (اسلام آباد: مقتدر ٹو کی زبان، ۲۰۰۳ء)۔
- ۱۸۔ اس کی تفصیل کئی کتابیں میں ملتی ہے مثلاً *A Short History of Pakistan* (غیر ملکی، اشتیاق حسین قریشی) کی تیسری اور چوتھی جلدیں۔ معین الدین نقی نے آزادی کی قومی تحریک کے پہلے باب میں اس کا مختصر لیکن اچھا جائزہ دیا ہے اور اس کے مزید آخذ بھی بتائے ہیں۔ نیز محمد بن عمر نے اپنی کتابیں (ملاحظہ ہو شمارہ ۱۶) میں اس کا تاریخی اور سیاسی پس منظر بتایا ہے۔
- ۱۹۔ تفصیلات کے لیے: محمد بن عمر، ریورٹنگالی زبان کا اثر اردو زبان پر، ص ۴۹-۵۰۔
- ۲۰۔ مولوی عبداللہ، دیباچہ لغت کبیر، ص ۱۹-۱۸۔
- ۲۱۔ گلیس عتزل (Glynis Chantrell) *The Oxford Dictionary of Word Histories* (نیویارک: برکلی کتب، ۲۰۰۳ء)، ص ۲۶-۲۷۔
- ۲۲۔ *Concise Oxford English Dictionary*, 11th edition, 2006۔
- ۲۳۔ محمد بن عمر، اردو میں فرانسیسی الفاظ (حیدرآباد: کن کتاب خانہ، ۱۹۵۴ء)، ص ۱۲۔
- ۲۴۔ گلیس عتزل، مجملہ ہال، ص ۳۵۵۔
- ۲۵۔ ایضاً۔
- ۲۶۔ ایضاً، ص ۱۷۱۔
- ۲۷۔ ایضاً، ص ۶۸۔
- ۲۸۔ لنڈا فلیول (Linda Flavell) اور راجر فلیول (Roger Flavell)، *Dictionary of Word Origins* (لندن: کانکل کتب، ۱۹۹۵ء)، ص ۳۲-۳۳۔
- ۲۹۔ جارج کلرڈ وائٹ ورتھ (George Clifford Whitworth) *An Anglo-Indian Dictionary* (لندن: مکتبہ میل، ۱۹۸۱ء)، ص ۵۳۔
- ۳۰۔ ہنری یول (Henry Yule) اور اے سی برنل (A. C. Burnell)، *Hobson-Jobson* (دہلی: فنی رام منوہر لال، ۱۹۸۳ء)، ص ۱۲۲-۱۲۳۔
- ۳۱۔ آئیو لیویس (Ivor Lewis) *Sahibs, Nabobs and Bonwallas* (اوکسفرڈ، ۱۹۹۱ء)، ص ۷۲۔
- ۳۲۔ گلیس عتزل، مجملہ ہال، ص ۳۷۹۔
- ۳۳۔ ایضاً۔
- ۳۴۔ ایضاً، ص ۳۸۲۔
- ۳۵۔ ایضاً، ص ۳۷۹۔
- ۳۶۔ کلیات مصحفی مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور (جلد ۹، ص ۲۵۹) میں یہ نقطہ نیل کی بجائے فسل چھپا ہے جو کتابت کی غلطی ہے۔
- ۳۷۔ گلیس عتزل، ص ۳۹۰۔

- ۳۸۔ لنڈ اقبیل اور راجہ فیلول، محولہ بالا، ص ۲۳۷؛ نیز گلیٹس مختزل، ص ۵۱۲۔
- ۳۹۔ گلیٹس مختزل، ص ۲۳۹۔
- ۴۰۔ Webster's Unabridged Dictionary، جلد ۱، ص ۵۴۹؛ نیز گلیٹس مختزل، ص ۱۵۸۔
- ۴۱۔ گلیٹس مختزل، ص ۲۳۹۔
- ۴۲۔ ایضاً، ص ۲۳۵۔
- ۴۳۔ ایضاً، ص ۲۳۶۔
- ۴۴۔ جلد ۲، ص ۱۵۲۹۔
- ۴۵۔ گلیٹس مختزل، ص ۲۳۷۔
- ۴۶۔ ایضاً، ص ۲۱۸۔
- ۴۷۔ ایضاً، ص ۲۰۶۔
- ۴۸۔ Concise Oxford English Dictionary. 11th edition, 2006.
- ۴۹۔ Webster's Unabridged Dictionary. vol I, II, 2nd edition, 1975.
- ۵۰۔ کاتب نے ”کاگ“ کو ”ساک“ کہھا ہے لیکن یہ کاگ ہی ہوتا چاہیے کیونکہ اس غزل میں قولی آگ، بھاگ، ناگ، راگ، لاگ بھاگ وغیرہ ہیں۔
- ۵۱۔ Concise Oxford English Dictionary. 11th edition, 2006.
- ۵۲۔ گلیٹس مختزل، ص ۱۰۵-۱۰۴۔
- ۵۳۔ تفصیلات کے لیے: ایمرٹ ہی یو (Albert C. Baugh) اور طامس کیبل (Thomas Cable)، A History of the English Language، باب پنجم (انسان: ردیو اینڈ ٹیکس پال، ۱۹۸۶ء)۔
- ۵۴۔ انگریزی میں ڈیکشنری فراترینی الفاظ کی تفصیلات کے لیے: رابرٹ کلبرن (Robert Claborn)، The Life and Times of the English Language، باب پنجم: نیز ڈیوڈ کریٹل (David Crystal)، The Cambridge Encyclopedia of Language، ص ۴۷-۴۹، ۳۳۳، ۳۳۴۔
- ۵۵۔ گلیٹس مختزل، ص ۱۲۲۔
- ۵۶۔ ایضاً، ص ۲۳۳۔
- ۵۷۔ ایضاً، ص ۲۳۶۔
- ۵۸۔ ایضاً، ص ۳۰۷۔
- ۵۹۔ کالی داس گپتا رتھا، دیوان غالب، ص ۳۳۶۔
- ۶۰۔ مولوی عبدالحق، ”اردو میں ڈیکشنری“، مشمولہ سہ ماہی اردو کراچی (جولائی ۱۹۳۹ء)، ص ۳۵۸۔
- ۶۱۔ Concise Oxford English Dictionary. 11th edition, 2006.

مآخذ

- آخر، واعد علی شاہ۔ کلیات ۱۳۷۸ھ۔ (محولہ مطبوعہ نئے کے ابتدائی صفحات غائب تھے، لہذا دیگر طباعتی تفصیلات کا علم نہ ہو سکا۔ یہ نسخہ اردو لغت بورڈ کے کتب خانے میں دیکھنے کا موقع ملا جس کے لیے راقم، بورڈ کے سربراہ اور محلے کا شکر گزار ہے)۔
- اسپرنگر، الویس (Sprenger, Aloys)۔ یادگار شعرا۔ مترجم طفیل احمد۔ کھنڈ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۵ء۔
- اسن، میر۔ گنج حقیقی۔ بمبئی: مطبع محبوب، طبع دوم، ۱۳۹۴ھ۔
- انٹارنیشنل انڈیا۔ کلام انصعا۔ مرتبین مرزا احمد عسکری و محمد رفیع۔ لاہ: آفاق ہندوستانی اکیڈمی، ۱۹۵۲ء۔
- انصار اللہ محمد۔ جامع التذکرہ۔ جلد اول۔ دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۶ء۔
- آتش، خواجہ حیدر علی۔ کلیات۔ آتش۔ جلد اول۔ مرتب سید مرتضیٰ حسین فاضل کھنڈی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۵ء۔
- _____۔ کلیات۔ آتش۔ جلد دوم۔ مرتب سید مرتضیٰ حسین فاضل کھنڈی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۵ء۔
- بحر، ادا علی۔ ریاض البحر۔ کھنڈ: مطبع معصوفائی، ۱۳۸۵ھ۔
- بخاری، سمیل۔ ”اردو میں فنل اور فنل لفاظ“۔ مشمولہ جریڈہ شمارہ ۳۶، کراچی یونیورسٹی (۲۰۰۶ء)۔
- بواہرٹ سی (Baugh, Albert C.) اور کیبل، طاس (Cable, Thomas)۔ A History of the English Language۔ لندن: روٹلینڈ کنگس پال، ۱۹۸۶ء۔
- جالبی، جمیل۔ تاریخ ادب اردو۔ جلد ۳۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۶ء۔
- جین، گیان چند۔ ”کلام اکبریں انگریزی لفاظ“۔ مشمولہ سہ ماہی اردو کراچی، جلد ۱۷ شمارہ ۱-۳ (۱۹۹۵ء) ۵۷-۸۰۔
- حسن، میر۔ تذکرہ شعرا سے اردو۔ مرتب محمد حبیب الرحمن خاں شیروانی۔ دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، طبع جدید، ۱۹۳۰ء۔
- ذوق و بلوی، محمد ابرہم۔ کلیات ذوق۔ جلد دوم۔ مرتب تنویر احمد علوی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۷ء۔
- رضا، کافی داس گپتا۔ مرتب دیوانِ غالب۔ کراچی: انجمن ترقی اردو، ۲۰۱۲ء۔
- رتھین، سعادت یار خان۔ دیوان بیختہ (قلمی نسخے کا نسخہ) سال کتابت ۱۲۳۹ ہجری (اس قلمی نسخے کی عکسی نقل اردو لغت بورڈ میں موجود ہے اور اسے دیکھنے کا راقم کو موقع ملا۔ اس پر The Govt. of India, Delhi, MSS کی ہر شیت ہے۔ عکسی نقل کے ایک صفحے پر کسی عبداللطیف کشمرانی صاحب نے نسخے کے بارے میں معلومات لکھ رکھی ہیں جن کے مطابق یہ رتھین کے اپنے ہاتھ سے لکھا ہوا نسخہ ہے اور سال کتابت ۱۲۳۹ھ ہے۔ دیوان کا سال آغاز ۱۲۱۵ھ اور سال تکمیل ۱۲۲۰ھ ہے)۔
- سروہ، حبیب علی بیگ۔ فصاحت عجائب۔ مرتب رشید حسن خاں۔ دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۹۰ء۔
- سودا، مرزا رفیع۔ کلیات۔ مرتب طس الدین صدیقی۔ جلد ۱۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء۔
- عنزل، گلیس (Chantrell, Glynis)۔ The Oxford Dictionary of Word Histories۔ نیویارک: برکلی بکس، ۲۰۰۳ء۔
- صدیقی، ابوالفیض۔ ادب اور المعانیات۔ کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۷۷ء۔
- ظفر، بہادر شاہ۔ کلیات ظفر۔ محملہ چار جلد۔ کھنڈ: نول کٹون، ۱۹۱۸ء۔
- عبدالحمید مولوی۔ ”اٹل یورپ نے اردو کی کیا خدمت کی؟“۔ مشمولہ سہ ماہی اردو اور گج۔ آفاق (جنوری ۱۹۲۳ء)۔
- _____۔ ”اردو میں فنل لفاظ“۔ مشمولہ سہ ماہی اردو کراچی (جولائی ۱۹۳۹ء)۔

- _____۔ ”وہاچہ لغت کبیر“۔ کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۳ء۔
- عبدالوہاب قاضی۔ تحقیقات وودو۔ پٹنہ: خدا بخش اور نیکل پبلک لائبریری، ۱۹۹۵ء۔
- عرشی، امتیاز علی خاں (مرتب)۔ دستور القصاصت۔ مؤلف سید احمد علی خاں نیکام پور، ہندوستان پریس، ۱۹۳۳ء۔
- فیل، یمن الدین۔ آزادی کی قومی تحریک: تحقیق اور تجزیہ۔ لاہور: مکتبہ تعمیر انسانیت، س۔ا۔
- عمر محمد۔ اردو زبان پر انگریزی زبان کے اثرات۔ حیدرآباد: نوکن، کتاب خانہ، ۱۹۵۵ء۔
- _____۔ اردو میں دخیل یورپی الفاظ۔ حیدرآباد: نوکن، کتاب خانہ، ۱۹۵۵ء۔
- _____۔ اردو میں فرانسیسی الفاظ۔ حیدرآباد: نوکن، کتاب خانہ، ۱۹۵۲ء۔
- _____۔ حیرت انگیزی زبان کا اثر اردو زبان پر۔ حیدرآباد: نوکن، کتاب خانہ، ۱۹۵۲ء۔
- غالب، مرزا اسد اللہ خاں۔ دیوان۔ مرتب امتیاز علی خاں عرشی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، طباعت دوم، ۲۰۱۱ء۔
- _____۔ دیوان غالب کامل، تاریخی ترتیب کے ساتھ۔ مرتب کافی واں گپتا رخصا۔ کراچی: انجمن ترقی
- اردو، ۲۰۱۲ء۔
- فلویل، راجر (Flavell, Roger) اور فلویل، لیندا (Flavell, Linda)۔ *Dictionary of Word Origins*۔ لندن: کاکل کیتھی،
- ۱۹۹۵ء۔
- قریشی، اشتیاق حسین (مدیر عمومی)۔ *A Short History of Pakistan*۔ کراچی: کراچی یونیورسٹی، ۲۰۰۶ء۔
- کرٹل، ڈیوڈ (Crystal, David)۔ *The Cambridge Encyclopedia of Language*۔ کمبریج یونیورسٹی پریس،
- ۱۹۹۵ء۔
- لیس، آئیو (Lewis, Ivor)۔ *Sahibs, Nabobs and Banwallas*۔ کوکسٹر، ۱۹۹۱ء۔
- مالک رام۔ تذکرۂ مدد وصال۔ دہلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۹۱ء۔
- مصطفیٰ، غلام بھائی۔ کلیات۔ جلد ۳۔ مرتبہ نور الحسن نقوی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۴ء۔
- _____۔ کلیات۔ جلد ۷۔ مرتبہ نور الحسن نقوی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۵ء۔
- _____۔ کلیات۔ جلد ۸۔ مرتبہ نور الحسن نقوی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۴ء۔
- _____۔ کلیات۔ جلد ۹۔ مرتبہ نور الحسن نقوی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۹ء۔
- ملک، شیخ محمد طارق، عبدالرشید۔ اردو انگریزی مشترک ذخیرۃ الفاظ۔ اسلام آباد: مقتدر نقوی زبان، ۲۰۰۳ء۔
- منیر شکوہ آبادی، اسماعیل۔ نظم منیر (مطبوعہ: حقیقہ کلیات منیر)۔ لکھنؤ: مطبع شری، ۱۳۹۶ھ۔
- ناخ، شیخ نام بخش۔ کلیات۔ جلد ۱۔ مرتبہ یونس جاوید۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۹ء۔
- _____۔ کلیات۔ جلد ۲۔ مرتبہ یونس جاوید۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۹ء۔
- ناظم سیوہاروی، قاضی ظہور الحسن۔ اردو ادب کی انسا ئیکلو پیڈیا۔ مرتبہ عامر فرحت۔ لاہور، ۲۰۰۳ء۔
- نصیر، شاہ۔ کلیات۔ جلد ۲۔ مرتبہ تنویر احمد علوی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۷ء۔
- _____۔ کلیات۔ جلد ۳۔ مرتبہ تنویر احمد علوی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۶ء۔
- وائٹ ورث، جارج کلرڈ (Whitworth, George Clifford)۔ *An Anglo-Indian Dictionary*۔ لاہور: ملک میل،

یول، ہنری (Yule, Henry) اور برنل، ایسے (Burnell, A. C.)۔ *Hobson-Jobson*۔ دہلی: منشی رام منوہر لال، ۱۹۸۴ء۔

حوالہ جاتی کتب

اردو لغت، تاریخی اصول پر۔ جلد ۱ تا ۲۳۔ کراچی: اردو لغت بورڈ، ۱۹۷۷ء تا ۲۰۱۰ء۔

Concise Oxford English Dictionary. 11th edition, 2006.

Webster's Unabridged Dictionary. vol I, II, 2nd edition, 1975.

A Dictionary of Urdu, Classical Hindi and English. compiled by John T. Platts. Delhi:

Munshiram Manoharlal Publishers, 1993.

عارف نوشاہی *

”تکملة التكملة“: سندھ میں فارسی تذکرہ نویسی کی روایت کا آخری نمونہ

عارف نوشاہی

حسن اتفاق ہے کہ فارسی زبان میں فارسی شعرا کی تذکرہ نویسی کا آغاز سندھ میں ہوا اور اس کا خاتمہ بھی اسی خطے میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ چھٹی صدی ہجری میں سدید الدین محمد عوفی منگولوں کے فتنے سے بچنے کے لیے اپنے وطن بخارا سے سندھ آ گئے تھے۔ یہاں وہ ملتان اور سندھ کے حکمران ناصر الدین قباچہ (حکومت ۶۰۲-۶۳۵ھ/۱۲۰۶-۱۲۳۸ء) کے دربار سے وابستہ ہوئے اور اسی دوران فارسی شعرا کا تذکرہ لباب الالباب لکھا۔ عوفی نے اپنی دوسری فارسی تصنیف جوامع الحکایات و لوامع الروایات کی تصنیف بھی ناصر الدین قباچہ کے کہنے پر شروع کی تھی جو فارسی ادب میں تاریخی اور ادبی فوائد کے اعتبار سے ایک اہم کتاب ہے۔^۱ اس وقت فارسی کے دستیاب تذکروں میں قدیم ترین یہی لباب الالباب ہے۔ اس کے بعد برصغیر میں فارسی تذکرہ نویسی کی روایت تسلسل کے ساتھ قائم رہی اور بلا مبالغہ سیکڑوں چھوٹے بڑے تذکرے معرض وجود میں آئے۔ برصغیر میں فارسی تذکرہ نگاری کے حجم کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ اب تک ان تذکروں کے چند مستقل جائزے شائع ہو چکے ہیں۔ جیسے ڈاکٹر سید علی رضا نقوی کی کتاب تذکرہ نویسی فارسی در ہند و پاکستان جو ۱۹۶۳ء میں تہران سے شائع ہوئی۔ احمد گلچین معانی کی کتاب تاریخ تذکرہ ہای فارسی جو دو جلدوں میں پہلی بار ۱۹۶۹ء-۱۹۷۱ء میں تہران سے شائع ہوئی۔ ڈاکٹر

فرمان فتح پوری کی کتاب اردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری جو ۱۹۹۸ء میں کراچی سے شائع ہوئی جس میں اردو شعرا کے فارسی تذکروں سے بھی سروکار رکھا گیا ہے۔

سندھ خود چونکہ فارسی شعروادب کا ایک قدیم مرکز رہا ہے، لامحالہ یہاں بھی تذکرہ نویسی کی روایت بہت پختہ ہے۔ یہاں نہ صرف مقامی سندھیوں نے تذکرے تصنیف کیے بلکہ سندھ سے باہر سے آئے ہوئے مصنفین کے لیے بھی یہاں کی فضا تصنیف و تالیف کے لیے بہت سازگار تھی۔ عونی کا ذکر پہلے ہو چکا ہے۔ ایک دوسرے نامور تذکرہ نویس، میر غلام علی آزاد بگلرامی (۱۱۱۶-۱۲۰۰ھ) ہیں جو ۱۱۳۲-۱۱۳۷ھ/۱۷۳۰-۱۷۳۳ء کے دوران سندھ میں مقیم رہے اور فارسی شعرا کے تذکرے بدیعہا کی پہلی روایت، یہاں سیوستان میں ۱۱۳۶ھ/۱۷۳۳ء میں مکمل کی۔^۲ یہ تذکرہ تاحال غیر مطبوعہ ہے۔ متاخر دور میں سندھ میں دو بہت اہم تذکرے لکھے گئے۔ پہلا، میر علی شیر قانع تھوی (۱۱۴۰-۱۲۰۳ھ) کا مقالات الشعرا، دوسرا محمد ابراہیم خلیل (وفات: ۱۳۱۷ھ) کا تکملة مقالات الشعرا۔ قانع نے اپنا تذکرہ ۱۱۷۷ھ/۱۷۶۱ء میں لکھا۔ اس میں سندھ کے ۱۹ (سات سو انیس) فارسی گو شعرا کے حالات اور انتخاب کلام ہے۔ خلیل کا تکملة ۱۳۰۵ھ/۱۸۸۸ء میں مکمل ہوا جس میں سندھ کے مزید ۸۲ (بیاسی) فارسی گو شاعروں کا ذکر شامل ہے۔ یہ دونوں تذکرے پھر حسام الدین راشدی (۱۹۱۱ء-۱۹۸۲ء) نے عمدہ حواشی اور تہلیفات کے ساتھ مرتب کیے اور دونوں شائع ہو چکے ہیں۔^۳ خود راشدی مرحوم کو بھی سندھ میں آخری دور کے فارسی تذکرہ نگاروں میں شامل کیا جانا چاہیے۔ جنہوں نے کشمیر سے متعلق فارسی گو شعرا کا تذکرہ، تذکرہ بشعراے کشمیر چار جلدوں میں مرتب کیا، جو بذات خود اصل متخلص بہ میرزا کے تذکرہ بشعراے کشمیر کا تکملة ہے اور اس کے مرتب بھی راشدی مرحوم ہیں۔ یہ دونوں تذکرے، اپنے موضوع پر بہت جامع مآخذ ہیں اور دونوں شائع ہو چکے ہیں۔^۴

سندھ میں تذکرہ نویسی اور تکملة نویسی کی اس روایت کا حسن ختام ڈاکٹر نبی بخش خاں بلوچ (۱۹۱۷ء-۲۰۱۷ء) کے تکملة التکملة پر ہوتا ہے جو ۲۰۰۷ء میں آرٹس فیکلٹی، سندھ یونیورسٹی، جام شوروکی طرف سے شائع ہوا۔^۵ یہ تذکرہ دراصل خلیل کے تکملة کا تکملة ہے اسی لیے ڈاکٹر بلوچ نے اپنے تذکرے کا نام بڑی خوش ذوقی سے تکملة التکملة رکھا ہے۔ ڈاکٹر صاحب کا مقصد تصنیف یہ تھا کہ سندھ میں فارسی دانی اور فارسی شاعری کی باقیات صالحات کو محفوظ کیا جائے۔ اب چونکہ سندھ میں بہت سادگی سے مواد شائع ہو چکا ہے، اس

لیے بچا کھپا موا بھی غنیمت ہے اور اس سے ایک انتخاب کلام تیار کیا گیا ہے۔ سندھ میں فارسی شاعری کے نمونے محفوظ کرنے کے لیے جو مختلف طرز کے دلچسپ طریقے اپنائے گئے، ڈاکٹر بلوچ نے اپنے مقدمے میں ان کا ایک مختصر جائزہ لیا ہے۔ جیسے ”محک“ طرز کی کتابیں (محک کمال، محک الشعراء، محک خسروی) جن میں ہم ردیف و قافیہ غزلیں جمع کی گئی ہیں؛ بیاضیں اور انتخابات؛ محفلیں اور انجمنیں؛ مراسلہ؛ موازنہ؛ مشاعرہ؛ حسن شعر کی داد دینے کی روایت؛ یہ سب وہ طریقے تھے جن کے ذریعے سندھ میں فارسی شاعری کا اظہار ہوا اور یہ شاعری قلمبند بھی ہوئی۔

قانع اور غلیل کے تذکروں کے برعکس، جو شاعروں کے تفصیل کی سچی ترتیب پر مرتب ہوئے ہیں، ڈاکٹر بلوچ کا تکملة التکملة تاریخی ترتیب پر لکھا گیا ہے اور تاریخی ترتیب کے اندر سچی ترتیب ملحوظ رکھی گئی ہے۔ اس تذکرے کے مندرجات اس طرح ہیں:

- ۱۔ گیا رہویں صدی ہجری تک کے شعرا (۱۵ شاعر)
- ۲۔ گیا رہویں اور بارہویں صدی ہجری کے شعرا (۲۱ شاعر)
- ۳۔ بارہویں اور تیرہویں صدی ہجری کے شعرا (۲۷ شاعر)
- ۴۔ تیرہویں صدی ہجری کے شعرا (۳۳ شاعر)
- ۵۔ تیرہویں اور چودھویں صدی ہجری کے شعرا (۶۰ شاعر)
- ۶۔ چودھویں اور پندرہویں صدی ہجری کے شعرا (۱۹ شاعر)

اس طرح کل ۱۷۶ (ایک سو چھتر) شاعروں کے مختصر حالات اور انتخاب کلام تکملة التکملة کی زینت بنا ہے۔ شاعروں کے شمول میں کسی قسم کا امتیاز روا نہیں رکھا گیا۔ یہ نہ صرف مقامی اور پیدائشی سندھی شعرا کا تذکرہ ہے بلکہ ان میں وہ شعرا بھی شامل ہیں جو باہر سے آکر سندھ میں کچھ عرصہ مقیم ہوئے۔ دین و مذہب کی بھی کوئی تخصیص نہیں ہے، دو ایک ہندو شعرا (صاحب رائے آزاد، دلپت رائے دلپت) بھی شامل ہیں، باقی تمام مسلمان شعرا ہیں۔ جیسے قانع اور غلیل کے تذکروں کی تخصیص یہ ہے کہ وہ صرف سندھ کے شاعروں کے حالات و کلام پر مشتمل ہیں، تکملة التکملة کی خصوصیت بھی یہی ہے کہ یہ سندھ میں فارسی شعر و شاعری کے آخری دور کی دستاویز ہے۔

تکملة التكملة میں شعرا کے حالات اور انتخاب کلام کی مقدار میں یکسانیت نہیں ہے۔ اس کا دارومدار شاعر کی اہمیت، شہرت اور دستیاب کلام پر ہے۔ بعض شعرا کے حالات بہت مفصل اور انتخاب کلام بھی طویل ہے۔ جب کہ بعض شعرا کا ذکر اور کلام اختصار کے ساتھ ہے (جیسے: پیر محمد اشرف نقشبندی، ص ۲۷۴؛ جمال الدین، ص ۲۷۵)۔ ڈاکٹر بلوچ نے جیسا کہ اپنے مقصد تصنیف میں بتایا ہے کہ وہ باقیات شعراے سندھ محفوظ کرنا چاہتے ہیں۔ اس سلسلے میں علی اکبر شاہ رضوی روہڑی کا ترجمہ بطور مثال پیش کیا جاسکتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں

ماقم ۱۱ اگست ۱۹۵۲ء کو روہڑی شہر میں تھا جہاں میں نے سید علی اکبر شاہ کے بعض اشعار ان کاغذات میں دیکھے جو میرے میزبان مرحوم سید عطا حسین شاہ موسوی کی تحویل میں تھے۔ میں نے یہ ایک شعر نقل کر لیا کہ فرصت ختم ہو گئی۔^۶
اور اس کے بعد وہ ایک شعر نقل ہوا ہے۔

تکملة التكملة کی تالیف میں ڈاکٹر بلوچ نے بیسیوں مخطوطات، مطبوعات اور اپنی یادداشتوں سے فائدہ اٹھایا ہے۔ خاص طور پر قلمی بیاضیں ان کا اہم ماخذ رہی ہیں۔ کتاب کے آخر میں فہرست مصادر موجود ہے۔ ڈاکٹر بلوچ چونکہ خود ایک ذخیرہ مخطوطات کے مالک تھے، اس مذکرے کا بیشتر لازماً انھیں اپنے ہی ذخیرہ سے مل گیا۔

اپنے موضوع سے قطع نظر، تکملة التكملة ایک ایسے عالم اور محقق کی فارسی نگاری کا نمونہ بھی ہے جس کی مادری زبان سندھی ہے۔ یہ ہندوستانی اسلوب کی، بہت سہل فارسی ہے۔ جیسے یہ جملے:

حالات زندگی باغ علی خاں دستیاب ہند۔ (ص ۶۶)؛

خانقہ بکر شاہ نامہ فردوسی تاریخ سندھ بعنوان نامه نغز در سال ۱۱۵۵ھ شروع کرو۔ (ایضاً)؛

درامتا پر داری فارسی مہارت پیشہ درانہ داشت۔ (ص ۱۲۶)۔

ویسے تو خدا کی زمین صاحب علم و فضل لوگوں سے خالی نہیں رہتی، لیکن حالات و واقعات کو سامنے رکھتے ہوئے یہی کہنا ہوگا کہ سندھ میں سید حسام الدین راشدی اور ڈاکٹر نبی بخش بلوچ کے ساتھ ہی فارسی تذکرہ نگاری کا دور ختم ہوا اور تکملة التكملة اس روایت کا ”مسک الختام“ ہے۔

حراستی و حوالہ جات

- ۰۔ سابق پروفیسر شعیب فارسی، کورڈن کالج، راول پٹی۔
- ۱۔ محمد بن عبد الوہاب قرظی، ”ترجمہ مصنف“، شمولہ لیب لائبریری و اہتمام صحیح ایڈورڈ براؤن (لنڈن، ۱۹۰۶ء)، ص ۱۰۶، پید، گک۔
- ۲۔ سید حسن عباس، احوان و آثار میر غلام علی آزاد بلگرامی (تہران: بنیاد و موقوفات و کتب محفوظات، ۱۳۸۲ ہجری شمسی)، ص ۷۷، ۷۸۔
- ۳۔ مقالات المتصرا اور تکملة مقالات المتصرا سندھی ادبی بورڈ، کراچی / حیدر آباد نے علی المرتضیٰ ۱۹۵۸ء اور ۱۹۵۸ء میں شائع کیے۔
- ۴۔ یہ تذکرہ اقبال اکادمی، کراچی نے پہلی بار ۱۹۶۹ء میں شائع کیا۔
- ۵۔ ایک اشاعت مقتدر قومی زبان، اسلام آباد کی طرف سے ۲۰۰۷ء میں عمل میں آئی۔ اس اشاعت کا عنوان سندھ میں فارسی شاعری کا آخری دور تکملة التکملة ہے۔
- ۶۔ نئی بخش خاں بلوچ، تکملة التکملة (جام شورو، آئرش ٹیکنی، سندھ یونیورسٹی، ۲۰۰۷ء)، ص ۳۹۔

مآخذ

- بلوچ، نئی بخش خاں۔ تکملة التکملة۔ جام شورو، آئرش ٹیکنی، سندھ یونیورسٹی، ۲۰۰۷ء۔
- حسن عباس، سید۔ احوان و آثار میر غلام علی آزاد بلگرامی۔ تہران: بنیاد و موقوفات و کتب محفوظات، ۱۳۸۲ ہجری شمسی۔
- خلیل، محمد اہم۔ تکملة مقالات المتصرا۔ مرتب میر حسام الدین راشدی۔ حیدر آباد: سندھی ادبی بورڈ، ۱۹۵۸ء۔
- قانع، میر علی شیر۔ مقالات المتصرا۔ مرتب میر حسام الدین راشدی۔ حیدر آباد: سندھی ادبی بورڈ، ۱۹۵۷ء۔
- قرظی، محمد بن عبد الوہاب۔ ”ترجمہ مصنف“۔ شمولہ لیب لائبریری و اہتمام صحیح ایڈورڈ براؤن۔ لنڈن، ۱۹۰۶ء۔

فیض الدین احمد *

طفیلیانی رود موسیٰ: اردو شاعری میں سانحات کے اظہار کی روایت کا ایک گم شدہ باب

فیض الدین احمد ۵۳

اکثر مؤرخین اور ماہرین آٹا رقت یہ اس بات پر اتفاق رکھتے ہیں کہ کرۂ ارض کی تمام تہذیبوں کا جنم بڑے بڑے دریاؤں کے کنارے پر ہوا۔ انھی دریاؤں کے پانی سے ان تہذیبوں کی آبیاری ہوئی۔ وہیں کے چڑھتے سورج سے ان کو بینائی ملی اور وہیں کی آب و ہوا نے تاریخ کو گویائی دی۔^۱ ہندوستان کے شہر حیدرآباد دکن کی تہذیب نے ”شہورندی“ ”رود موسیٰ“^۲ کے کنارے جنم لیا۔ اس ندی کے کنارے بسنے والے لوگ آج بھی اپنی یو دواش اور طرز زندگی کی وجہ سے منفرد نظر آتے ہیں۔ ان کے مزاج میں نہ لکھنؤ والوں کا سائیکلف ہے اور نہ ہی دہلی والوں کا شاہانہ انداز بلکہ بظہر غائر دیکھا جائے تو اس مٹی ہوئی تہذیب کی سادگی اور پاکیزگی میں کچھ ایسی خاص بات ہے جس کو صرف محسوس کیا جاسکتا ہے۔^۳ اس شہر کی خوش حالی جس کے چہرے پر عظیم کے دور دراز شہروں تک سنے جاتے تھے۔ یہ خوش حالی اچانک طفیلیانی رود موسیٰ کی وجہ سے بد حالی میں تبدیل ہو جاتی ہے،^۴ جو بیسویں صدی عیسوی کی پہلی دہائی میں ہندوستان کی تاریخ بالخصوص حیدرآباد دکن کی تاریخ کا افسوس ناک سانحہ ہے۔

بیسویں صدی عیسوی اپنے آغاز ہی سے بے شمار ہنگامے ساتھ لائی لیکن اس عظیم سانحے کے نتیجے میں حیدرآباد دکن کی حسرت ناک تباہی نے ہزاروں کی تعداد میں ہلاکتوں کے ساتھ ساتھ بے تحاشا املاک کو بھی

نقصان پہنچایا۔ اس طغیانی نے شہر کے ہر گھر میں صدف ماتم بچھا دیا اور لوگ مدتوں اس سائے کو اپنے ذہن سے محو نہ کر پائے۔ موسیٰ ندی کی تاریخ بہت قدیم ہے۔ اس ندی نے دو سو برس تک بہمنی سلطنت کے تابناک سورج کو ابھرتے اور ڈوبتے دیکھا۔ اس نے کم و بیش دو صدیوں تک قطب شاہی دور کے پُر سکون لیل و نہار دیکھے اور آخر میں اس ندی نے سلطنت آصفیہ کا وہ درخشندہ دور بھی دیکھا جس سے بر عظیم کے دیگر شہروں کی آنکھیں چمکا چوند تھیں۔^۵ یہ ندی شہر حیدرآباد سے پچاس میل کے فاصلے پر وقار آباد کی مشرقی پہاڑوں میں موضع راکم چلر کے پاس سے نکلتی ہے اور شمال مغرب کی جانب سے شہر میں داخل ہو کر کئی میل تک آبادی میں بہنے کے بعد مشرق کی طرف سے باہر نکل جاتی ہے۔^۶ یہ حیدرآباد دکن کی خاص ندی ہے جسے رود موسیٰ کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ ریاست حیدرآباد کے ایک وسیع خطہ ارض کو سیراب کرتی ہوئی یہ ندی شہر کے پتھوں رچ سے گذر کر دریائے کرشنا سے جا ملتی ہے۔^۷ یہی ندی شہر کو دو حصوں میں بانٹتی ہوئی قدیم وجدید حیدرآباد میں تقسیم کرتی ہے۔^۸ اس ندی کا نظارہ نہ صرف مقامی لوگوں کے لیے فرحت انگیز ہے بلکہ دور دراز سے آنے والے سیاح بھی رود موسیٰ کے ساحل کے نظارے، اس کی خوش گوار فضا اور پرفیٹ مناظر کو دیکھ کر اس کے حسن میں کھو جاتے ہیں۔ بہت سے شعرا نے ان مناظر کو اپنی تخلیق کا موضوع بنایا۔ نظری علی خاں قیام حیدرآباد کے دوران اس ندی کے حسن اور دل کشی کو دیکھ کر بے اختیار یہ کہنے پر مجبور ہوئے کہ:

کس شان و حکمت سے بہتی ہے نہر موسیٰ لہرا رہی ہے ناگن یا جلوہ گر پری ہے
جاں بخش تیری لہریں دل کش تیری [کذا: تری] دوانی قدرت نے تجھ کو بخشی کیا شان دل بری ہے^۹

حیدرآباد دکن کے باسیوں کے دلوں میں اس ندی کی قدامت اور تاریخی حیثیت پر اظہار خیال

کرتے ہوئے فخر الدین ارمان کا بیان ہے کہ:

رود موسیٰ رود موسیٰ تیرا یہ دل کش سماں تجھ میں ہے حب وطن کا جذبہ آب رواں
ہے دکن میں بادشاہی دور کا آغاز تو اک زمانے سے رہا ہے ہدم و ہم ساز تو
ہاں بھٹکتے قافلے کا تو ہی خطرہ راہ ہے تو ہماری آصفی تاریخ سے آگاہ ہے
تیرا ہر قطرہ مہمان، آرزو، ارمان ہے ہر نفس میں تیرے زندہ باد یا عثمان ہے^{۱۰}

گرمی اور سردی دونوں موسموں میں یہ ندی پایاب رہتی ہے۔ آبادی میں اس کی گذرگاہ کی حدود چار

سو قدم سے زیادہ نہیں لیکن ندی کا پانی ہمیشہ اُسی سے نئے قدم کا ہوتا ہے البتہ موسمِ برسات میں بعض اوقات اس کا پانی دوڑھائی سو فٹ تک ترقی کر جاتا ہے۔^{۱۱} اس ندی کے شمال اور جنوب کی آبادی کو باہم ملانے کے لیے وقتاً فوقتاً چار پل تعمیر کیے گئے تھے۔ ”پرانا پل“ جو ان چاروں پلوں میں سب سے قدیم اور زیادہ مستحکم ہے، ۱۵۹۳ء میں بہید سلطان قطب شاہ تعمیر ہوا۔ اس کے بعد غفران منزل نواب ناصر الدولہ آصف چاہ مایع کے عہد میں کرل آبی فٹ کے حسنِ اہتمام سے ۱۸۳۱ء میں ”چادرگھاٹ“ کا پل بنا۔ ۱۸۶۰ء میں بہید نواب افضل الدولہ پرانے پل اور چادرگھاٹ کے پل کے درمیان ”افضل منیج“ کا پل تعمیر ہوا۔ اس کے بعد سن ۱۳۱۸ھ بمطابق ۱۹۰۰ء میں مسلم جنگ لائق الدولہ غالب الملک نے کثیر رقم خرچ کر کے افضل منیج کے پل کے درمیان ایک اور پل تعمیر کرایا جو ”مسلم جنگ“ کے نام سے مشہور ہوا۔^{۱۲}

قدیم دور میں اس ندی کو مختلف ناموں سے یاد کیا جاتا رہا۔ ایک فرانسیسی سیاح نے اسے ”قرواندی“ کے نام سے یاد کیا ہے۔ مائک راؤ کوٹھل راؤ کا کہنا ہے کہ مورخ گیلز اور آصفیہ نے اسے ”بھیسلی ندی“ کہا۔^{۱۳} لیکن یہ بات درست نہیں کیونکہ گیلز اور آصفیہ میں واضح طور پر اس ندی کا نام ”دیائے موسیٰ“^{۱۴} درج ہے۔ بعض نے اسے ”ساکل“ اور ہندوؤں میں پڑھے لکھے اور مذہبی علم سے مذاق رکھنے والوں نے اس ندی کو ”مویج کنڈا ندی“ کے نام سے پکارا ہے۔^{۱۵} حیدرآباد وکن کے آباد ہونے سے اب تک تقریباً دس دفعہ موسیٰ ندی میں ایسی طغیانی ہوئی ہے کہ وہ اپنے مقررہ حدود سے آگے بڑھی اور کنارے کے مکانات اور محلوں پر اپنا تسلط قائم کر کے انھیں برباد کر دیا۔^{۱۶}

موسیٰ ندی میں آنے والا پہلا سیلاب جس کا ذکر تاریخوں میں ملتا ہے، وہ ۷ صفر ۱۰۳۱ھ بمطابق ۱۶۳۱ء میں سلطان عبداللہ قطب شاہ کے عہد میں آیا جس میں شاہی باغ جو نواحِ شہر میں واقع تھا، تباہ و برباد ہو گیا۔^{۱۷} اس دوران چار ماہ تک مسلسل بارش ہوتی رہی اور ۷ صفر روز چہار شنبہ کو طغیانی کے نتیجے میں سیلابی ریلے پرانے پل کے اوپر سے بہنے لگا اور پانی شہر کے اندر داخل ہو گیا۔^{۱۸} ۱۰۷۹ھ بمطابق ۱۶۶۸ء میں بھی بہید عبداللہ قطب شاہ طغیانی ہوئی اور دو ہزار کے قریب مکانات اس طغیانی میں بہہ گئے جب کہ لاتعداد لوگ سیلاب کی نذر ہو گئے۔^{۱۹} ۱۳ شعبان ۱۰۹۸ھ بمطابق ۱۶۸۷ء کو سلطان ابوالحسن نانا شاہ کے زمانے میں بے ہنگام بارش سے ایک بار پھر طغیانی ہوئی۔ اس وقت اورنگ زیب عالمگیر قلعہ گول کنڈہ کا محاصرہ کیے ہوئے تھے۔

طفیانی سے ان کی فوج اور سامان جنگ کو سخت نقصان پہنچا۔^{۲۰} نعمت علی خاں عالی نے اس عہد میں تباہی گول کندہ پر جو پُرسوز شہر آشوب لکھا اس میں ان واقعات کا ذکر کیا ہے:

دریں ملک خراب امروز کس را نیست سامانی چو منج افتاده اندامل ہنر در کج ویرانی
طیب از علم طب دیا دی دارد ہی معنی نہ باشد خوب تراز شربت دینار در مانی
صدائے ماتمی از خانہ برخواست پرسیدم چہ شد گفتند در ایں خانہ دارد گشت مہمانی^{۲۱}

اس کے بعد ۱۱۵۰ھ بمطابق ۳۸-۱۷۳۷ء روز جمعہ کو عہد نواب آصف جاہ شدید طفیانی سے شہر کی فصیل کٹی جگہ سے ٹوٹ گئی اور پانی شہر کے جنوبی حصے میں داخل ہو گیا۔^{۲۲} ۱۷۳۸ء میں بھی اس ندی میں ایک بڑا سیلاب آیا اور انسانی جانیں ضائع ہوئیں۔^{۲۳} ۱۱۸۰ھ بمطابق ۱۷۶۸ء میں میر نظام علی خاں آصف جاہ ثانی کے عہد میں بھی اس ندی میں بڑی طفیانی ہوئی جس سے کافی نقصان پہنچا۔ اس کے بعد ۷ ربیع الثانی ۱۱۸۵ھ بمطابق ۱۷۷۱ء روز جمعہ کو نواب میر نظام علی خاں آصف جاہ ثانی کے عہد میں طفیانی کے نتیجے میں شہر پناہ کی دیوار مغربی جانب سے منہدم ہو گئی۔ تمام فصیل مغربی اور جنوبی سیلاب میں بہہ گئی۔ ہزار ہا مضبوط و مستحکم مکانات منہدم ہو گئے۔^{۲۴} اور تقریباً دو ہزار افراد اس طفیانی کی نذر ہو گئے۔^{۲۵}

۱۲۲۳ھ، ۱۸۰۹ء اور ۱۲۳۷ھ-۲۲-۱۸۲۱ء میں عہد نواب سکندر جاہ کثر بارش کی وجہ سے رود موسیٰ میں ایسی طفیانی آئی کہ بہت سے مکانات ایک بار پھر غرق آب ہو گئے۔^{۲۶} ۱۹ ربیع الثانی ۱۲۳۵ھ بمطابق ۱۸۲۹ء روزوشنبہ کو عہد نواب ناصر الدولہ، زیر دست طفیانی کے نتیجے میں پرانے پل کے قریب فصیل کا ایک حصہ ٹوٹ گیا اور پانی شہر میں داخل ہو کر دکانوں اور گھروں میں گھس گیا۔^{۲۷} سید خورشید علی نے سہو اس طفیانی کا سن ۱۲۳۶ھ، ۱۸۳۰ء لکھا ہے۔^{۲۸} کیونکہ نواب ضرغام الدولہ کے زمانے میں یہ واقعہ پیش آیا تھا لہذا اپنی فارسی مثنوی میں انھوں نے اس سانحے کی مادہ تاریخ نکالی ہے۔

خدا ایں شہر را مامون بدارد ز آفات چہیں معنوں بدارد
دعائے بے نظیر ایں است وایم رکس شہر باشد حتی وقایم
مادہ تاریخ ۱۲۳۵ھ طفیانی موج موسیٰ^{۲۹}

اس طفیانی کے نتیجے میں بازار نمبر پچیلہ پورہ، بازار گھانسی، بازار کوکھ اور خوش چار محل وغیرہ غرق آب ہو گئے اور ان محلوں کا نام و نشان بھی باقی نہ رہا۔ اس طفیانی کے باعث پل قدیم کے دروازے کا ایک تختہ جو آہن

پوش تھا اور سیکڑوں منوں کا وزن رکھتا تھا، باغ امین الملک میں جاگرا اور ہزار ہا آدمی ہلاک ہوئے۔^{۳۰} نواب ضرغام الدولہ نے اپنی فارسی مثنوی میں اس طفیانی کی تباہی کا نقشہ موثر انداز میں پیش کیا ہے:

عہد ناصرالدولہ بہادر شدہ دریائے موسیٰ فتنہ پر
بہ نصف ایل طفیاں کرو موسیٰ خرابی ہا نمایاں کرو موسیٰ
غریق بحر آفت کارواں شد مکان شوخ ہرجا بے نشان شد
ہمہ خالی شدہ باغ امین است درختاں گشتہ ہموار زمین است
دردیوار باغ میر عالم شدہ خالی اناں میل دمام
سراجم اثاث البیت مردم ہمہ تاراج تا بازار بیگم
مثالی شیشہ ریزہ چوڑی بازار ز بے سرمایہ گی مردم در آزار
ہمہ بازار گھائی بے نشان شد خس و خاشاک آنجا ہم نہاں شد
جگر ہائے رحم حال خلق است بہر صورت تلف اموال خلق است^{۳۱}

یہ ایک طویل مثنوی ہے جسے پڑھ کر اس سانحے کی ہولناکی تباہی کا منظر ہماری آنکھوں کے سامنے پھرنے لگتا ہے۔ ۱۲۶۵ھ بمطابق ۱۸۴۹ء کو عہد نواب ناصرالدولہ ایک بار پھر روہموسی کو طفیانی ہوئی۔ کناروں پر جو مکانات تھے، گرتے رہے اور ندی کا پانی ۲۰ سے ۳۰ فٹ تک بلند ہو گیا۔^{۳۲} ۲۲ رمضان ۱۲۶۷ھ بمطابق ۱۸۵۱ء کو بھی روہموسی کو طفیانی ہوئی۔ قدیم پل پر جو چند افراد غفلت اور دھوکے میں رہ گئے تھے، نذر سیلاب ہو گئے۔^{۳۳} ۲۹ محرم ۱۲۷۵ھ بمطابق ۱۸۵۱ء کو شدید بارش کے باعث روہموسی میں طفیانی کے نتیجے میں بیگم بازار کو لہ واری کے بہت سے مکانات منہدم ہو گئے۔ محلہ محبوب شاہی واقع چارمل کو سخت نقصان پہنچا۔^{۳۴} سید خورشید علی کے مطابق اس طفیانی سے بہت کم نقصان ہوا۔^{۳۵} لیکن مائیک راؤ کوٹھل راؤ کا کہنا ہے کہ:

کنارے پر رہنے والے غربا کے جس قدر مکانات تھے وہ تمام منہدم ہو گئے۔ اس کی تعمیر و
ترمیم وغیرہ کے لیے ۱۳۱۴ (فاطمی کیلنڈر) میں سرکار نے انھیں دو لاکھ روپے کی امداد عطا
فرمائی۔ منہدم شدہ مکانات کی تعداد ۳۰۶ تھی۔ اور نقصان کا اندازہ تقریباً ۵ لاکھ کیا گیا
تھا۔^{۳۶}

نجم الغنی خاں نے سہو اس سانحے کا سن اکتوبر ۱۹۰۲ء لکھا ہے۔^{۳۷} جب کہ یہ واقعہ ۱۹۰۳ء میں پیش

آیا تھا۔^{۳۸}

یہ تو تھی روڈ موسیٰ کی مختصر تاریخ اور وقتاً فوقتاً پیش آنے والی طغیانی کی روداد لیکن روڈ موسیٰ کی جس طغیانی نے پورے حیدرآباد دکن کو بری طرح تہہ و بالا کیا وہ واقعہ جاں کاہ یکم رمضان المبارک ۱۳۲۶ھ بمطابق ۱۹۰۸ء بروز دوشنبہ کو پیش آیا۔^{۳۹} ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے اپنی تصانیف ظفر علی خاں ادیب و شاعر^{۴۰} اور مولانا ظفر علی خاں: حیات، خدمات و آثار میں سہو اس طغیانی کا سن ۱۹۰۵ء لکھا ہے۔^{۴۱} یہ غلط فہمی انھیں کیوں ہوئی، اس کی تفصیل ظفر علی خاں کی نظم ”شور محشر“ کے جائزے کے دوران پیش کی جائے گی۔ یہاں مقصد اس سانحے کے درست سن کا تعین ہے لہذا ہمارے ذہن میں رہنا چاہیے کہ یہ واقعہ ۲۸ ستمبر ۱۹۰۸ء میں پیش آیا اور شہر حیدرآباد کو تباہ و برباد کر گیا۔^{۴۲} بارش کا یہ سلسلہ طغیانی کے تین چار روز پہلے سے لگاتار جاری تھا۔ نجم الغنی خاں نے سہو لکھا کہ:

۲۶ ستمبر بمطابق ۲۹ شوال کو دوپہر سے ۲۸ ستمبر بمطابق یکم رمضان کی رات تک موسلا دھار پانی پڑا۔^{۴۳}

یہاں شوال کے بجائے ۲۹ شعبان ہونا چاہیے کیونکہ وہ خود مانتے ہیں کہ یکم رمضان کی رات تک شدید بارش کے نتیجے میں دریائے موسیٰ میں طغیانی ہوئی۔^{۴۴} مابک راؤ ٹھل راؤ کا بھی یہی کہنا ہے کہ ۳۰ شعبان کو ۹ بجے سے ندی میں پانی بڑھنا شروع ہوا اور ۴ بجے شام تک دہلی دروازہ اور افضل گنج کے پل فیل پائیوں کے اوپر چڑھ گیا۔^{۴۵} جن لوگوں کے مکانات دریا کے کنارے تھے ان لوگوں نے جلدی جلدی نقل مکانی شروع کی اور صبح سات بجے تک ہزاروں آدمیوں نے اپنے اپنے مکان خالی کر دیے۔^{۴۶} طغیانی کے نتیجے میں ندی کے کنارے کا کوئی محلہ ایسا نہیں تھا جو اس سرے سے اس سرے تک صاف نہ ہو گیا ہو اور کوئی خاندان ایسا نہیں تھا جس میں سے کم از کم دو چار آدمی نہ بہہ گئے ہوں۔^{۴۷} صبح تک پانی بڑھتے بڑھتے اس قدر بڑھا کہ افضل گنج اور چادر گھاٹ کے پلوں پر سے دو دو نیزے بلندی کے ساتھ بہنے لگا۔ نتیجتاً اندرون و بیرون بلدیہ کے بے شمار علاقوں میں پانی پھیل گیا۔ طغیانی کے نتیجے میں متعدد مقامات کا بالکل صفایا ہو گیا۔^{۴۸} یہ بارش حیدرآباد دکن والوں پر قبر خدا کی صورت میں برسی اور اس کے نتیجے میں جو بچتا پڑی ہے وہ ممکن نہیں کہ کوئی سنگ دل شقی القلب بھی اسے دیکھ کر اسٹک حسرت نہ بہائے۔^{۴۹} مرزا فرحت اللہ بیگ اس صورت حال کا نقشہ کھینچتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

ماتے میں لوگوں کی جو حالت اور پریشانی دیکھی وہ بیان نہیں کی جاسکتی۔ یہ معلوم ہوتا تھا کہ قیامت آگئی۔ سب کے سب نفسی نفسی کی مصیبت میں مبتلا تھے۔ کوئی صندوق سر پر اٹھائے بھاگ رہا ہے۔ کوئی بچوں کو گود میں سنبھالے بوڑھا ہے۔^{۵۰}

سید محمد فاروق نے اس صورت حال کی عکاسی درست طور پر اس شعر میں کی ہے:

اس مصیبت پر تری ہے سارا عالم رنج میں تیری حالت پر تاسف کر رہا ہے اک جہاں^{۵۱}
حجم الغنی کا کہنا ہے کہ:

۳۶ گھنٹوں میں پندرہ انچ پانی برسا۔^{۵۲}

جب کہ اس سے قبل مانک راؤ وظل راؤ کا بیان ہے کہ اس بارش میں جس سے یہ غیر معمولی طغیانی آئی تھی، مابین ایک رات اور دن کے ۱۷ انچ بارش ہوئی اور چالیس گھنٹوں میں جس قدر پانی بہا تھا اس کی مقدار تخمیناً سات کروڑ دوسو کسرفیٹ شمار کی گئی۔^{۵۳} سید خورشید علی کے مطابق:

اس سال کی برسات حیدرآباد کی تاریخ میں ابد الابد تک یادگار اور اس کی جگہ گارور دوانکیز داستان صفحات تاریخ پر قیامت تک خونیں حروف میں منقوش رہے گی۔^{۵۴}

دو پشتوں سے دارا الصدور نظام کو کبھی ایسی خرابی لاحق نہیں ہوئی تھی جیسی اس وقت ہوئی۔^{۵۵} حقیقت بھی یہی ہے کہ حیدرآباد دوکن کی تاریخ میں ایسی تباہی کی دوسری نظیر نہیں ملتی۔ امجد حیدرآبادی نے بارش کی شدت اور تباہی کا نقشہ یوں کھینچا ہے:

وہ رات کا سنا وہ گھنگھور گھٹائیں بارش کی لگاتار جھڑی، سرد ہوائیں
گرا وہ مکانوں کا وہ چیخوں کی صدائیں وہ مانگتا ہر ایک کا رو رو کے دعا کیں
پانی کا وہ زور اور وہ دہلی کی روانی پتھر کا کلیجہ ہو جسے دیکھ کے پانی^{۵۶}

طغیانی کے دن ہندوگان خدا کو جن المناک دشواریوں اور مصیبتوں کا سامنا ہوا ہے ان کے بیان کرنے سے زبان قاصر اور لکھنے سے قلم عاجز ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ طغیانی کا دن قیامت کے دن سے کچھ کم نہ تھا۔ عجیب طرح کی بے بسی و بے چارگی کا عالم تھا۔ جدھر دیکھو... پانی کے سوا کچھ نظر نہ آتا تھا۔ ہزاروں مکانات اور ہزاروں جانیں نذر سیلاب ہو گئیں۔^{۵۷} محبت حسین محبت نے اس منظر کی عکاسی کچھ اس طرح کی ہے:

سنگ فصیل زور سے پانی کے بہہ گئے پتھر بڑے بڑے کھیل گرجر کے رہ گئے ۵۸
 تعجب کی بات تو یہ ہے کہ ستمبر ۱۹۰۸ء کے وسط تک تو عالم یہ تھا کہ بارش کی قلت تھی لیکن ۱۸-۱۷ ستمبر
 سے یکا یک رت بدلی اور ۲۸ ستمبر تک ایسی جھڑی ہندھی اور موسلا دھار بارش ہوئی کہ الامان الحفیظ۔ چھوٹے
 بڑے ہر طرح کے مالے، کونیں اور تالاب اعلیٰ پڑے۔ صرف بوسیدہ اور خستہ حال مکان ہی نہیں بلکہ اکثر پختہ
 عمارتیں بھی منہدم ہونے لگیں۔ جاںساریل کی پڑی بہہ گئی۔ ۵۹ بقول عبدالحمید شرر:

یہ سب ہنگامہ اور یہ سارا شور و محشر چند گھنٹوں میں ہو گیا۔ موبی ندی اپنا جلال و غضب دکھا کے
 چلی گئی۔ عالم پر خشق اور موت کا سناٹا طاری ہے۔ نہڑکوں کا پتا ہے نہ گلیوں کا۔ نہ آبادی کا
 نشان ہے نہ عالی شان عمارتوں کا۔ جدھر نظر جاتی ہے پتھروں کا ڈھیر ہے اور حسرتوں کو
 انبار۔ ۶۰

مخلوق کے ضائع ہونے کے کئی سبب ہوئے۔ اکثر لوگ اس دھوکے میں رہے کہ پانی ان کے
 مکانات تک نہیں آئے گا اور اگر آ بھی گیا تو مضبوط و مستحکم مکانات کا کچھ بگاڑ نہ پائے گا لیکن بمصدق اس مصرع
 کے ”ماں در چہ خیالیم فلک در چہ خیال است“ دفعاً پانی کا ایسا ریلہ آیا کہ لوگوں کو مخ ان کے مکانات، بہا لے گیا۔
 ہلاکتوں کی دوسری بڑی وجہ یہ تھی کہ لوگ رات کے وقت اپنے اپنے مکان میں پڑے سو رہے تھے کہ پانی نے ان
 کے مکانوں کو چاروں طرف سے گھیر لیا اور افسوس کہ ان بے چاروں کو اپنی جانیں بچا کر نکل جانے کا موقع تک نہ
 ملا۔ ۶۱ طبع کے نیچے سے ملنے والی اکثر نعشیں ان تاحمروں اور ساہوکاروں کی تھیں جو اپنا مال و اسباب چھوڑ کر
 مکان سے جانے سے انکاری تھے۔ ۶۲ اکثر آبا و مقامات کے گنجان محلے مع اپنے بسنے والوں کے دریا بردہو چکے
 تھے۔ ہزاروں جانیں تلف ہو چکی تھیں، اور لاکھوں کا اثاثہ ضائع ہو چکا تھا۔ ۶۳ دوشنبہ کے دن صبح کے وقت
 جب کہ طفیلی اپنے انتہائی زور پر تھی، اس وقت لوگوں کی کیفیت دیکھنے سے تعلق رکھتی تھی۔ مرد، عورتیں، بوڑھے
 اور بچے سب کے چھکے چھوٹے ہوئے تھے۔ لوگ مکان چھوڑ کر محفوظ مقام کی طرف بھاگے جاتے تھے لیکن انھیں
 کوئی جائے امان نہیں مل رہی تھی۔ عقیقہ اور پاک دامن بی بیاں جنھوں نے اپنے مکان کی دہلیز تک کو نہ دیکھا تھا،
 سڑکوں پر نامحرم لوگوں کے سامنے بحالت پریشانی دوڑی پھرتی تھیں۔ اس وقت خاوند کو بیوی کی، ماں کو بیٹی کی،
 بہن کو بھائی کی اور اولاد کو والدین کی خیر و خیر کی مطلق فکر نہ تھی بلکہ ہر ایک کو اپنی اپنی پڑی ہوئی تھی۔ اکثر لوگ

یہ تحفظ جاں درختوں پر چڑھ گئے اور بہت سے پہاڑوں اور بلند مقامات پر جا کر بیٹھ گئے۔ ۶۳ ہدی کے بیج کا دھارا کناروں سے میں بچیں فٹ بلند تھا۔ اس دھارے میں ہر قسم کا سامان، صندوق، پٹنگ، تخت وغیرہ قلابا زیاں کھا رہے تھے۔ ۶۵ ہدی کے ایک جانب موجود لوگوں کو دوسری طرف کی خبر نہ ملتی تھی۔ ایسا منظر تھا کہ آج بھی اس کے خیال سے بدن پر روٹ گئے کھڑے ہو جاتے ہیں ہدی کی رفتار کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ:

اس دھارے پر چکر کھاتی ہوئی لوہے کی سیکڑوں تجوریاں بہہ گئی اور کئی کئی میل دور جا کر نکلیں۔ ۶۶

بقول سید خورشید علی:

پانی کی خوف ناک لہریں ہر چیز کو لٹکتی اور فنا کرتی چاروں طرف بڑھ رہی تھیں۔ ہزار ہا آدمی عجب بے کسی اور بے بسی کے عالم میں مڑا رہے تھے۔ ظالم ہدی نہ شکستہ حال بوڑھوں کی بے دست پائی کا لحاظ کرتی تھی اور نہ اس کو نوخیز جوانوں کی نوجوانی اور چھوٹے چھوٹے معصوم بچوں کی ننھی ننھی جانوں کا پاس تھا۔ ۶۷

افضل سمج اور چادر گھاٹ کے پل کے ٹوٹنے سے بہت زیادہ تباہی ہوئی۔ افضل سمج کے اسپتال سے سیلابی ریلنگ لگرایا تو اسپتال میں موجود بہت سے مریض بھی پانی میں بہہ گئے۔ ۶۸ مرزا فرحت اللہ بیگ اس تباہی کا حال بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

دارالشفاء کے اس پاس کیا دیکھتے ہیں کہ سڑک پر ایک دریا بہہ رہا ہے اور اس میں کئی مردے تیراکی کر رہے ہیں۔ ۶۹

نعشوں کی یہ کیفیت تھی کہ جدھر دیکھو نعشیں نظر آتی تھیں۔ مگوں کی تعداد میں درختوں پر لٹکی ہوئی تھیں اور ہزاروں کی تعداد میں غاروں اور رستے میں دبی ہوئی تھیں۔ ۷۰ نجم الغنی خاں کے مطابق:

دیواروں پر آٹھ فٹ سے بھی زیادہ پانی کانٹان تھا۔ ۷۱

جب کہ فرحت اللہ بیگ کا کہنا ہے کہ:

یہاں کے مکانوں پر پانی کا جو نشان تھا وہ کسی طرح انہیں میں فٹ سے کم اونچا نہ ہوگا۔ ۷۲

ہزاروں آدمی کا ایسی حالت میں بچ جانا کسی معجزے سے کم نہ تھا۔^{۷۳} جو لوگ بچ گئے تھے ان کا حال مردوں سے بھی بدتر تھا۔ ہر شخص کے چہرے پر آنسوؤں کی چھڑی لگی ہوئی تھی۔ معیبت زدہ عورتوں کے جگر خراش بین، ننھے ننھے معصوم بچوں کے وردن کا مالہ وشیون اور تباہ حال مردوں کی دل گداز آہ و بکا سے آسمان پھٹا پڑتا تھا۔ ہر طرف ماتم پاتا تھا اور محشر کا سماں دکھائی دیتا تھا۔^{۷۴}

سامنے کے بعد حکومت کی جانب سے فوراً امدادی سرگرمیاں شروع کی گئیں۔ لوگوں کو پہچاننے کے لیے اہل کار روڑے چلے آئے۔ کشتیاں منگوائی گئیں اور لوگوں کی جانیں پہچاننے کے لیے ہاتھیوں سے بھی مدد لی گئی۔^{۷۵} حکومت کے لیے سب سے بڑی پریشانی یہ تھی کہ نعشوں کی شناخت کیسے کی جائے۔ اتنا زندا ہب اس وقت ایک دشوار مرحلہ تھا لہذا مجبوراً اتنا زندا ہب و ملت سب کو دفن کر دینا پڑا۔ ایسا جگر خراش منظر اس سے قبل حیدرآباد کے لوگوں نے کبھی آنکھوں سے دیکھا نہ سنا۔^{۷۶} ہر طرف ”سڑی ہوئی لاشوں کے ڈھیر پڑے ہوئے تھے۔“^{۷۷} سید خورشید علی نے اس صورت حال کی تفصیلات بیان کرتے ہوئے لکھا کہ:

ہزار ہا لاشوں کو جہنم قدم پر پڑی ہوئی تھیں اور نگاہوں سے پوشیدہ نہ تھیں، صفائی، کلو الی اور فوج والوں نے مل کر اٹھانا شروع کیا..... غسل و کفن، چھینروں و تھکفین، فاتحہ یا کریم کا تو کیا ذکر اس بات کی تمیز بھی نہ ہو سکتی تھی کہ لاش مسلمان کی ہے یا ہندو کی..... ڈھیروں لاشیں ہندوؤں میں بھر کر شہر سے دور پہنچائی جا رہی تھیں کہ سب یکساں تہنکاک کر دی جائیں۔^{۷۸}

جب شہر سے پانی نکلنا شروع ہوا تو وہ جگر خراش مظالم جواب تک چا در آب کے نیچے پوشیدہ تھے، نمازیں ہونے لگیں۔ جہاں جہاں پانی کی خوف ناک لہریں پہنچیں تھیں۔ عام تباہی چھائی ہوئی تھی۔ جدھر نگاہ ڈالو ویرانہ دیکھنا نظر آتا تھا۔ ہر طرف ایک ہوا کا عالم تھا۔ نصف سے زیادہ شہر کا پتا نہ تھا۔ یہ معلوم ہونا بھی مشکل ہو گیا کہ کون سا محلہ کہاں آباد تھا۔ سڑکوں اور گلیوں کے آگے بھی مٹ چکے تھے۔^{۷۹} ایک طرف ہزاروں لوگ اپنی جان سے ہاتھ دھو بیٹھے تھے تو دوسری طرف لوگ فاتحوں مر رہے تھے۔ مفلس اور مجبور لوگوں نے غلے کی دکانوں میں لوٹ مار شروع کر دی۔^{۸۰} موقع سے فائدہ اٹھاتے ہوئے بد معاشوں اور لٹیروں کو لوٹ کھسوٹ کی سوجھی۔ بے حسی کی انتہا یہ تھی کہ مردوں کے جسم سے زیورات اتارے گئے اور اگر کوئی چیز بوجہ جسم کے پھول جانے کے اتاری نہ جاسکی تو اس کو قطع کرنے میں بھی تاثر نہ کیا۔^{۸۱} خود غرضی کی انتہا یہ تھی کہ کوئی حضرت بغل میں بکرے دبا کر بھاگ رہے ہیں تو کوئی سونے چاندی لوٹنے میں مصروف۔^{۸۲} اگرچہ بڑی تعداد ایسے لوگوں

کی تھی جو اس انسانی ایسے پر خدمتِ خلق کے جذبے سے سرشار ہو کر امدادی کاموں میں مصروف تھے۔ ان لٹیروں نے پوری انسانیت کا سر شرم سے جھکا دیا۔ نظام حیدرآباد کی جانب سے فوری طور پر ریلیف کمیٹیاں بنائی گئیں، لنگر خانے کھولے گئے۔ عارضی رہائش کا انتظام کیا گیا۔ کپڑے، بستر اور بنیادی ضروریات کی اشیاء کی فراہمی ممکن بنائی گئی۔^{۸۳} مفلوک الحال اور بے خانماں لوگوں کی امداد کے لیے شہر کو کئی حصوں میں تقسیم کر کے مختلف عہدے داروں کو ذمے داری سونپی گئی۔^{۸۴} اس زمانے میں حیدرآباد دکن میں غیر ملکیتوں کے ستارے عروج پر تھے لہذا عزیز مرزا بھی اسی زمانے میں محکمہ داخلہ کے معتمد بنائے گئے۔^{۸۵} مہاراجا کشن پرشاد کی قائم کردہ ریلیف کمیٹی کے معتمد بھی عزیز مرزا ہی مقرر ہوئے۔^{۸۶} ان کے علاوہ دوسرے محکمے سے عہدے داروں کو بھی اس کمیٹی میں شامل کیا گیا۔ ان میں ایک اور اہم نام مولانا ظفر علی خاں کا ہے۔^{۸۷} نواب وقار الملک کے مطابق:

عزیز مرزا صاحب نے انسانی ہمدردی اور نیکو خدائی کے خیال سے اس موقع پر غیر معمولی محنت کی۔ ڈھیروں منہدم کھنڈروں اور افتادہ مکانوں میں جہاں راستہ بھی نہ تھا، شب و روز مارے مارے پھرتے اور وہاں جب لرحم تم رسیدوں کا پتا لگاتے تھے... تیرہ لاکھ رقم چند جمع کی اور اس کی تقسیم کا انتظام کیا۔^{۸۸}

اس سلسلے میں انھوں نے ناچار اور غریب لوگوں کے کھانے اور کپڑے کا انتظام کیا۔ نعشوں کے منتقل کرنے اور بڑے بڑے ملے سے ان نعشوں کو نکالنے کا معقول انتظام کیا۔ انجینئروں کی زیر نگرانی پلوں اور دوسری عمارتوں کی دیکھ بھال اور مرمت کروائی۔ رات رات بھر اصلاحی کام میں مصروف رہتے اور روزانہ اس کی روداد لکھ کر ٹاپ کرواتے اور پھر سررشتہ کے ناظم کے پاس بھجواتے۔ انھی کی تحریک پر تمام سرکاری ملازمین کو ایک ماہ کی تنخواہ پیشگی ادا کی گئی۔^{۸۹} مولوی محمد یحییٰ تنہا کے مطابق:

سیلاب حیدرآباد کے زمانے میں آپ نے عوام کے لیے اس قدر زحمات برداشت کی تھیں کہ بیمار ہو گئے۔^{۹۰}

لیکن صحت بگڑنے کے باوجود وہ فرائض کی بجا آوری سے باز نہ آئے۔^{۹۱} اس بے لوث محنت کی وجہ سے پورے حیدرآباد میں ان کی بڑی نیک نامی ہوئی تھی لیکن ان کے حامدوں نے اس موقع پر ان کے سب سے بڑے مخالف مسٹر واکر (Sir George Casson Walker) جو ۱۹۰۱ء تا ۱۹۱۱ء ریاست حیدرآباد دکن

میں مالی امور کے مشیر تھے، کو استہلال کر کے عزیز مرزا پر اپنے پسندیدہ اور خوش حال افراد کو نوازنے کا الزام لگایا۔^{۹۲} جب کہ مولوی عزیز مرزا نے چندے سے حاصل شدہ رقم کی تقسیم کا انتظام ایسی عمدگی سے کیا تھا کہ حسابات میں ایک پائی کا بھی فرق نہ آیا۔^{۹۳} کمیٹی کے ذریعے تحقیقات کروائی گئیں تو سارے الزامات غلط ثابت ہوئے۔ اس پر عزیز مرزا کی عزت میں مزید اضافہ ہوا۔ نظام نے خوش ہو کر میر عثمان علی خاں کو رومو مملکت اور انتظام حکومت سکھانے کی ذمہ داری بھی انھی کے سپرد کی۔ یہ بات مسٹر وا کر کو سخت ناگوار گذری۔^{۹۴} لیکن مسٹر وا کر کی مخالفت کے باوجود عزیز مرزا کو اس سیلاب کے دوران عمدہ انتظامی امور کی انجام دہی کے صلے میں سرکار برطانیہ کی طرف سے اول درجے کا ”تمغہ قیصر ہند“ عطا ہوا۔^{۹۵} یہ تمغہ طفیانی روڈ موسی کے فوراً بعد ۱۹۰۸ء ہی کو ملا۔^{۹۶} دلچسپ بات یہ ہے کہ وہی مسٹر وا کر جو مولوی عزیز مرزا کے سب سے بڑے مخالف تھے، تمغہ ملنے کے بعد اپنے مبارک باد کی چٹھی میں لکھتے ہیں کہ:

یہ آپ کی محنتوں کا ادنیٰ صلہ ہے۔^{۹۷}

”قیصر ہند“ کے یہ تمغے دو قسم کے تھے۔ ایک چھوٹا تمغہ تھا جو ڈس سوٹ پر لگانے کے لیے تھا اور دوسرا بڑا تمغہ جو درباری لباس پر لگانے کے لیے تھا۔ دونوں تمغے سونے کے تھے جس پر انگریزی میں FOR PUBLIC SERVICE IN INDIA "KAISAR-HIND" درج تھا۔^{۹۸}

دوسرے بہت سے لوگوں کی جانب سے بھی انسانی ہمدردی کی لازوال داستانیں دیکھنے کو ملیں۔ لیڈی اسسٹنٹ سرجنوں اور نرسوں نے ایسی بہادری دکھائی کہ ایسی مثالیں کم ہی دیکھنے کو ملتی ہیں۔ ۲۷ ستمبر کے ہولناک طوفان کے نتیجے میں جب سیلاب کا پانی افضل سنج کے پل کو توڑتا ہوا اسپتال میں داخل ہوا اور متعلقہ حکام نے تمام سرجنوں اور نرسوں کو محفوظ مقام پر منتقل ہونے کی ہدایت کی تو وہ مریضوں کو چھوڑ کر جانے پر تیار نہ ہوئے۔^{۹۹} بلکہ آخری دم تک خدمت میں مصروف کار رہے۔ فوج نے بھی اس زمانے میں جو کام کیا اس کی تعریف نہیں ہو سکتی۔ پہلے تو انھوں نے شہر میں امن قائم کیا۔ اس کے بعد دبے ہوئے لوگوں کو طبعی سے نکالنے، مرنے والوں کو دفن کرنے اور حیدرآباد کو وبائی امراض سے بچانے کے اقدامات کیے۔^{۱۰۰} اس کے علاوہ ریلیف کے کاموں میں خواتین کا کردار بھی قابل ذکر رہا۔ رسم و رواج کی پابند وہ خواتین جو گھروں سے باہر بھی نکل نہیں پا رہی تھیں، ان کے لیے یہ خواتین فرشتہ ثابت ہوئیں۔ ان میں مسز حیدری اور مسز ناڈو کے علاوہ یورپین خواتین

مزر سہراب جی، مزر اسٹیوٹس، مزر جیفری، مزر بلین، مزر فیلوز، مزر لاریمر، مزر چیٹ وڈ وغیرہ نے بھی امدادی کاموں میں حصہ لیا۔ ریلیف کمیٹی کی سیکرٹری مزر حیدری اور جوائنٹ سیکرٹری مزر نامڈ و مقرر ہوئیں۔ مزر واکر کو کمیٹی کا صدر مقرر کیا گیا۔ مزر نامڈ و کے مکان میں کمیٹی کا دفتر قائم ہوا۔ تمام خواتین نے بڑی مستعدی اور جفاکشی سے دور دما ز آباد پر وہ نشیں خواتین تک کپڑے اور غذائی اجناس کی فراہمی کو ممکن بنایا۔ امدادی سرگرمیوں میں مزر سید ہمایوں مرزا، بنت نصیر الدین حیدر صاحب اور عماد الملک مولوی سید حسین بلگرامی کی صاحبزادی مزر خدیو جنگ وغیرہ نے بھی حصہ لیا۔^{۱۰۱}

سرکاری رپورٹ کے مطابق اس سائے میں اندازاً دو ہزار لوگ قلمہ اجل بنے۔^{۱۰۲} لیکن جس قسم کی تباہی ہوئی اس کو دیکھ کر ان اعداد و شمار پر یقین کرنا محال ہے۔ کیونکہ ”موسیٰ ندی کے اطراف کی آبادی کے تین ہزار افراد دیکھتے ہی دیکھتے ڈوب گئے“ تھے۔^{۱۰۳} خود اخبار ایڈوکیٹ بمبئی اور ٹائمز آف انڈیا نے ہلاک شدگان کی تعداد پانچ ہزار سے زائد بتائی ہے۔^{۱۰۴} بعض انگریزی اخبارات نے یہ تعداد ایک لاکھ تین ہزار تک بتائی۔^{۱۰۵} اموات اور ہلاکتوں کا اندازہ عبدالحلیم شرر کے اس مضمون سے اچھی طرح لگایا جا سکتا ہے جس میں طفیلی روڈ موسیٰ کا حال بیان کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ:

موسیٰ ندی ایک بھوکا ڈھسے کی طرح پیچھے دوڑی آتی ہے... ہزاروں بندگان خدا کو نگل گئی اور پیٹ نہیں بھرتا... ان جگہوں کی خوبی تصویر دیکھی بھی نہیں جاسکتی جہاں تو نے اپنا جوش دکھانے سے پہلے ہی لوگوں کو اپنی آغوش مرگ میں گھیر لیا ہے۔ ہاں کا عالم! عالم مرگ! عالم تباہی! عالم بے کسی و بے بسی نہ دیکھا جاسکتا ہے اور نہ بیان ہو سکتا ہے... کوئی تو تیرے دستِ تم سے بچا ہوتا۔^{۱۰۶}

یہ بات تو پوری طرح عیاں ہے کہ بڑی تعداد میں ہلاکتیں ہوئیں اور دیکھتے ہی دیکھتے اس طفیلی نے آبادی کی آبادی نیست و نابود کر دی۔ اس کے باوجود ماہرین نے ہلاک شدگان کی تعداد پر شبہات کا اظہار کیا ہے۔ نجم الغنی خاں کے مطابق اس سائے میں پچاس ہزار سے کم جانیں ضائع نہیں ہوئیں اور تقریباً پندرہ سے بیس ہزار مکانات گر کر تباہ ہو گئے۔^{۱۰۷} سائے کے فوراً بعد دکن سے نکلنے والے رسالے ادیب کے طوفان نمبر کے مطابق اس طفیلی نے پچاس ہزار سے کم جانیں تلف نہیں ہوئیں۔^{۱۰۸} اکثر ماہرین اسی تعداد کو درست مانتے ہیں۔ ہلاکتیں اور تباہی اس قدر زیادہ تھی کہ پورے حیدرآباد دکن میں افرائی پھیل گئی۔ معاملے کی تحقیق

کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ حیدرآباد دکن کی اس تباہی کا حال بہت تیزی سے اطرافِ عالم میں پھیل گیا۔ کلکتہ مدراس، بمبئی، علی گڑھ، لکھنؤ کے علاوہ لندن وغیرہ میں بھی حیدرآباد دکن کے متاثرین کے ساتھ اظہارِ ہمدردی کے غرض سے جلسے منعقد کیے گئے۔ معیتِ زندگان کے لیے لاکھوں روپے چندے کی مد میں جمع ہوئے۔ صرف چند روز میں بمبئی کے لوگوں نے ایک لاکھ روپے فراہم کیے۔ دنیا کے مختلف حصوں سے خطوط کا سلسلہ شروع ہوا۔ قیصر ہند نے وائسرائے بہادر کو اس ہولناک تباہی کے حوالے سے خط لکھ کر ہمدردی کا اظہار کیا۔ شہزادہ ویلز اور گورنر بمبئی نے نظام حیدرآباد کو ہمدردی کے پیغامات بھیجے۔ ندوۃ العلماء اور مدرسۃ العلوم مسلمانانِ علی گڑھ کی جانب سے بھی ہمدردی کے پیغامات موصول ہوئے۔ پورے ہندوستان میں جگہ جگہ اس مناسبت سے جلسے ہوئے یہاں تک کہ ان معیتِ زندگان کے لیے لندن میں بھی ایک جلسہ منعقد ہوا۔ اس جلسے میں نواب عماد الملک، مولوی سید حسین بلگرامی، مسٹر کے جی گیتا، مسٹر آر جے ٹاٹا، سید علی بلگرامی، مسٹر روٹیش چنداوت، مسٹر گھوکھلے اور مسٹر علی اکبر کے علاوہ ہندوستان کے سابق وائسرائے لارڈ لنسڈون، لارڈ رچین، گورنر لارڈ ہیکٹھل، لارڈ مینگلٹن، لیفٹیننٹ گورنر سر جیمس لائوش اور سر چارلس ایلیٹ وغیرہ بھی شریک تھے۔ یہ اجلاس ۳ دسمبر ۱۹۰۸ء کو انجمنِ ہندو ہال میں بھارت لارڈ میز کے منعقد ہوا اور تقریباً دس ہزار کے قریب چند جمع ہوا۔ شہزادہ ویلز نے بھی اس میں سوپاؤنڈ عنایت کیے۔^{۱۰۹}

طفیانیِ روہموسی ایک صدی سے زائد کا عرصہ گزر گیا لیکن آج بھی اس کی ہولناکی کو پڑھ کر رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ سید خورشید علی نے درست لکھا ہے کہ:

کیا زمانے کا الٹ پھیر ہے کہ صد ہا سال کی متواتر اور مسلسل کوششوں میں حیدرآباد کو... جو شان و شوکت نصیب ہوئی تھی، چشمِ زدن میں سب پر پانی پھر گیا... جہاں ہر وقت عجیب چہل پہل رہتی تھی آج ایک وحشت ناک سناٹا چھایا ہوا ہے اور وہ عالی شان سر فلک عمارتیں جو سیکڑوں تمناؤں اور ہزاروں اربانوں کے ساتھ بے شمار دولت صرف کرنے پر تعمیر ہوئی تھیں۔ آج مسابو نا بود ہو کر زمین کے برابر ہو گئی ہیں۔^{۱۱۰}

اس صورتِ حال میں جو لکھ پتی تھے وہ دیکھتے ہی دیکھتے تھوڑی ہی دیر میں فقیر سے بھی بدتر ہو گئے۔^{۱۱۱} غرض کہ یہ ندی ”آنا فانا میں عصائے موسیٰ سے وہ عظیم آستان [کذا: عالی شان] اٹھ دھابن گئی جو دم بھر میں مصر کی ہزار ہا خلقت کو نگل گیا تھا۔“^{۱۱۲} افسوس ناک صورتِ حال یہ تھی کہ ان ہزار ہا نعشوں میں سے بے

شمارنہیں ان کے پیاروں کو مل بھی نہ سکیں مدی کے اس عمل پر شکوہ کرتے ہوئے عبداللہ شمر نے بڑے جذباتی انداز سے لکھا کہ:

موسیٰ مدی! بتا کہ ہمارے مریوں کو بہا کے تو کہاں لے گئی؟ ایک دن ضرور آنے والا ہے.... جب تجھے اپنے اس ظلم و ستم کا یقیناً جواب دہ ہونا پڑے گا... آہ تیرا غمیض و غضب! تیرا جوش و خروش!... تو کیا تھی اور دم بھر میں کیا ہو گئی۔^{۱۱۳}

مندرجہ بالا صفحات میں طفیانی موسیٰ مدی کی سبھی ویراودی کی جو تصویر پیش کی گئی وہ کسی طرح قیامت صغریٰ سے کم نہیں لہذا یہ کیسے ممکن ہے کہ اتنے بڑے واقعے پر ہمارے شعرا اور ادیب خاموش رہے ہوں۔ بہت سے شعرا نے اس سائے کو موضوعِ سخن بنایا۔ اس سلسلے میں سب سے پہلا اور اہم نام مولانا ظفر علی خاں کا ہے۔ جس زمانے میں یہ سانحہ ہوا مولانا ظفر علی خاں بسلسلہ ملازمت دکن میں ہی مقیم تھے۔ طفیانی نے جب پوری ریاست کو ہلا ڈالا اور متاثرہ لوگوں کی امداد کے لیے تحریک چل نکلی تو مولانا ظفر علی خاں نے بھی اس موضوع پر ایک طویل نظم لکھی۔ اس نظم سے ادبی و شعری حلقوں میں ان کا نام معروف ہو گیا۔ اپنے موضوع کے اعتبار سے بھی اس نظم کو اولیت کا درجہ ملا۔^{۱۱۴} راقم نے مندرجہ بالا صفحات میں اس سانحے کے درست سن کے حوالے سے ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار کی غلط فہمی کا ذکر کیا ہے۔ دراصل یہ غلط فہمی انھیں ظفر علی خاں کی مشہور نظم ”شورِ محشر“ کی وجہ سے ہوئی تھی۔ پہلی بار یہ غلطی ۱۹۶۷ء میں ہوئی۔^{۱۱۵} جب اس نظم پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے انھوں نے کہا کہ یہ نظم ”حیدرآباد کے زمانہ قیام میں رود موسیٰ کی طفیانی (۱۹۰۵ء) کے موقع پر لکھی گئی اور ہزاروں کی تعداد میں چھپی“۔^{۱۱۶} جب کہ دوسری بار انھوں نے ۱۹۹۳ء میں شائع ہونے والی ایک اور تصنیف میں اپنی اس غلطی کو دہراتے ہوئے لکھا کہ ”۱۹۰۵ء میں رود موسیٰ کی طفیانی ایک حادثہ عظیم تھی جس نے حیدرآباد میں محشر برپا کر دیا تھا“۔^{۱۱۸} اس سے قبل تفصیل سے وضاحت ہو چکی ہے کہ طفیانی رود موسیٰ کا سانحہ ۱۹۰۸ء میں ہوا تھا اور ظفر علی خاں نے اپنی مشہور نظم ”شورِ محشر“ ظاہری بات ہے اس سائے کے رونما ہونے کے بعد ہی کہی تھی۔ لیکن ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار اس بارے میں دلیل دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ ”رود موسیٰ“ کی طفیانی پر انھوں (ظفر علی خاں) نے جو نظم ”شورِ محشر“ کے نام سے لکھی اسے پڑھ کر مولانا حالی نے اپنے ایک خط مورخہ ۱۱ مارچ ۱۹۰۵ء میں^{۱۱۹} بہت تعریف کی ہے۔ راقم نے مولانا حالی کا مذکورہ خط غور سے دیکھا تو

اندازہ ہوا کہ اس خط میں مولانا نے کہیں بھی نظم ”شورِ محشر“ کی تحریف نہیں کی اور نہ ہی پورے خط میں اس نظم کا کہیں ذکر کیا ہے۔ ظاہری بات ہے جو نظم حالی کے تحریر کردہ اس خط کے تین برس بعد یعنی ۱۹۰۸ء کی تخلیق ہو، اس کی تحریف وہ ۱۹۰۵ء میں کیسے کر سکتے تھے؟ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے مذکورہ خط کا حوالہ مکتائیبِ حالی مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی سے دیا تھا۔ انھوں نے یہ خط کہاں سے لیا، اس بات کی کوئی وضاحت نہیں کی گئی۔ راقم نے اس خط کی تلاش شروع کی تا کہ تاریخ کے حوالے سے ذہن میں پیدا ہونے والے خدشے کو دور کیا جاسکے۔ بالآخر یہ خط دکن ریویو مارچ ۱۹۰۵ء کے شمارے میں مل ہی گیا۔ اس خط کی آمد پر اپنی مسرت کا اظہار کرتے ہوئے مولانا ظفر علی خاں نے لکھا کہ ”حقیقت یہ ہے کہ بی اے کی ڈگری نے بھی مسرت و فخر کی وہ کیفیت ہمارے دل میں پیدا نہ کی تھی جو اس والا نامہ کی ہے۔“^{۱۲۰} اس نظم کی مزید وضاحت سے قبل مولانا حالی کے مذکورہ خط کے متن کو ملا خط کیجیے:

جنوری کا دکن ریویو سامنے رکھا ہوا تھا... سرے ہی پر آپ کی نظم جو ”روِ موسیٰ“ پر لکھی گئی تھی، نظر پڑی اوّل سے آخر تک بڑے غور سے اور بڑے شوق کے ساتھ پڑھی... اب پرانی نظمیں تو (الا ماشاء اللہ) اس لیے دیکھنے کو جی نہیں چاہتا کہ ان میں کوئی نئی بات دیکھنے میں نہیں آتی اور نئی طرز کی نظموں میں گو مضامین نئے ہوتے ہیں مگر وہ چیز جس کو شاعری کی جان کہنا چاہیے، کہیں نظر نہیں آتی۔ لیکن اس نظم کو دیکھ کر میں متحیر ہو گیا... روِ موسیٰ پر جو کچھ آپ نے لکھا ہے۔ یہ محض زوِ طبع اور شاعری کی خدا داد قابلیت سے لکھا ہے... اگر آپ جیسے دو چار آدمی ملک میں پیدا ہو جائیں تو کچھ امید پڑتی ہے کہ نئی شاعری چل نکلے۔ مجھے تو مسلمانوں کے دکھڑے نے اتنی مہلت ہی نہیں دی کہ نیچر کے مظاہر پر کچھ طبع آزمائی کرنا۔^{۱۲۱}

پورے خط میں مولانا حالی نے کہیں بھی نظم ”شورِ محشر“ کا ذکر نہیں کیا البتہ ”روِ موسیٰ“ پر لکھی گئی نظم کا تذکرہ کرتے ہوئے مولانا ظفر علی خاں کی نیچرل شاعری کی داد دی ہے۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے اپنی ایک اور تصنیف میں ”شورِ محشر“ کے ضمن میں لکھا کہ ”مختلف ادبی حیریدوں نے اس نظم کو بڑے عا ہتمام سے شائع کیا۔ دکن ریویو کے شمارہ جنوری ۱۹۰۵ء میں بھی یہ نظم چھپی۔“^{۱۲۲} جب کہ حقیقت یہ ہے کہ مذکورہ شمارے میں جو نظم چھپی وہ ”شورِ محشر“ نہیں بلکہ ”روِ موسیٰ“ ہے۔^{۱۲۳} ۱۳۲ اشعار پر مشتمل اس نظم میں شاعر نے طغیانی

سے ہونے والی تباہی کا نہیں بلکہ اس ندی کے حسن و جمال اور خوبصورتی کا حال بیان کیا ہے۔ یہ نظم نیچرل شاعری کے سلسلے کی ایک ناقابل فراموش کڑی تھی۔ اس لیے مولانا حالی نے خط لکھ کر اس نظم کی تعریف کی تھی۔ نظم میں ظفر علی خاں نے جذبات نگاری کے ساتھ ساتھ مناظر قدرت کی جس انداز سے تصویر کشی کی ہے وہ بڑی مؤثر ہے۔ نظم کا ڈرامائی انداز قاری کے ذہن کو ایسی فضاؤں میں لے جاتا ہے جہاں سے اسے مختلف مناظر کی چلتی پھرتی تصویریں نگاہوں کے سامنے دکھائی دیتی ہیں۔^{۱۲۳} شاعر کبھی نہر کے ٹھنڈے میٹھے پانی کا ذکر کچھ یوں کرتا ہے کہ:

اے نہر تیرا پانی شیریں ہے یا مکارا مصری کی اک ڈلی ہے جو تیری نکتری ہے^{۱۲۵}
اور کبھی ندی کے اس پاس موجود ہریالی اور مختلف موسموں میں ندی کے اندر آنے والی تبدیلی کا حال یوں بیان کیا ہے:

موجوں کے آستان پر سبزے کا لہلہا آپ رواں کا آنچل جھالر ہری ہری ہے
جنگل میں ہو رہا ہے تیرے قدم سے منگل تو صبح^{۱۲۶} ابروی ہے تو شان دآوری ہے^{۱۲۷}

غرض کہ دکن ریویو ۱۹۰۵ء میں شائع ہونے والی اس نظم میں کہیں بھی اس طغیانی کا حال بیان نہیں کیا گیا جس نے حیدرآباد دکن کو تباہ و برباد کر دیا تھا۔ کیونکہ نظم کا موضوع ”روڈ موسیٰ“ ہے اس لیے ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار کو گمان ہوا ہوگا کہ یہ ہولناک سانحہ ۱۹۰۵ء میں رونما ہوا۔ لہذا اپنی دو مختلف تصانیف میں نہ صرف انھوں نے اس سن کو دہرایا بلکہ مولانا حالی کے خط کا حوالہ بھی دے ڈالا جو انھوں نے نیچرل شاعری کی تعریف کے ضمن میں ظفر علی خاں کو لکھا تھا۔ کسی حادثے، سانحے یا واقعے کی تاریخ کے بیان میں ضروری ہے کہ ہم مستند تاریخ کی کتابوں سے ضرور مدد لیں۔ اگر ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار حیدرآباد دکن پر لکھی گئی مستند تاریخوں کا مطالعہ کرتے تو ان سے یہ سوہرگز نہ ہوتا۔ اس کے علاوہ ان کا یہ کہنا کہ اب یہ نظم ”نایاب“ ہے اور ان کے کسی مجموعہ کلام میں بھی شامل نہیں^{۱۲۸} سراسر غلط ہے۔ کیونکہ یہ نظم نامکمل حالت میں ”شورِ محشر“ ہی کے نام ان کے شعری مجموعے بہارستان میں شامل ہے۔^{۱۲۹} اس مجموعے میں نظم کا تیسرا چوتھا اور پانچواں بند شامل ہے جب کہ پہلا، دوسرا اور چھٹا بند اس مجموعے میں موجود نہیں۔^{۱۳۰} دلچسپ بات یہ ہے کہ اس نظم کا تعارف کراتے ہوئے بہارستان کے مرتب اصغر حسین خاں نظیر لدھیانوی نے بھی طغیانی روڈ موسیٰ کے سانحے کا سن ۱۹۰۸ء ہی درج

کیا ہے۔^{۱۳۱}

طغیانی روڈ موسیٰ کے بعد خاں برہا دوگوں کے لیے شہر میں جب مختلف امدادی مراکز قائم کیے گئے تو افضل سمجھ کے علاقے کا انتظام، جہاں تقریباً پچاس ہزار تباہ حال انسانوں کے کھانے پینے، کپڑے اور رہائش کا سامان مہیا کیا گیا تھا۔ ظفر علی خاں کے سپرد ہوا^{۱۳۲} اصغر حسین خاں نظیر لدھیانوی نے سہو اس علاقے کا نام افسر سمجھ لکھا ہے۔^{۱۳۳} ”افضل سمجھ“ میں فرض کی ادائیگی کے دوران ظفر علی خاں نے اپنی جان کی پروا نہ کرتے ہوئے معیشت زدوں کی مدد کی۔ سیلاب کی زد میں آیا ہوا ایک مکان جو گرنے والا تھا، اس مکان میں ایک عورت اور کم سن بچہ پھنسے ہوئے تھے۔ امداد کی کوئی صورت نظر نہیں آرہی تھی۔ ایسے میں ظفر علی خاں تمام خطرات سے بے پروا ہو کر اس مکان میں پہنچ گئے اور عورت اور بچے کو صحیح سالم نکال لائے۔ ان کے نکلنے کے چند منٹ کے بعد ہی وہ مکان زمین بوس ہو گیا۔^{۱۳۴} انھوں نے نہایت ہمدردی اور جاں سوزی سے مسلسل اٹھارہ دن تک، دن رات یہ خدمت انجام دی۔ حکومت نظام نے ان کی خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے خوشنودی کا اظہار کیا۔^{۱۳۵} اس قیامت خیز طغیانی کے بارے میں ظفر علی خاں کی نظم ”شوہر“ کو ہزاروں کی تعداد میں چھاپا گیا۔^{۱۳۶} اور اس کی آمدنی روڈ موسیٰ کے سیلاب زدوں کی امداد کے لیے وقف کر دی گئی۔ انھوں نے یہ نظم ایک بڑے جلسے میں بھی سنائی جس میں مہاراجہ سرکشن پرشاد کے علاوہ بہت سے دوسرے حیدرآبادی امرا اور اکابر سمیت مسٹر واکر بھی موجود تھے۔^{۱۳۷} ہندوستان کے ادبی حلقوں میں اس نظم کا بڑا شہرہ رہا۔^{۱۳۸} نظم کی شہرت کا یہ عالم تھا کہ کان پور سے نکلنے والے ادبی رسالے زمانہ نے بھی اس کی اشاعت کا اہتمام کیا۔^{۱۳۹} اور یہیں سے نقل کر کے ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے اپنی تصنیف ظفر علی خاں ادیب و شاعر کے ضمیمے میں شامل کیا۔^{۱۴۰} لیکن اب بھی اس بات کا امکان ہے کہ اس نظم کے کچھ بند آج بھی نایاب ہیں۔ شک میں مبتلا کرنے کا باعث مدیر مسخرن سر عبدالقادر کا وہ جملہ ہے جو انھوں نے اس نظم کے تعارف میں لکھا۔ ان کا کہنا ہے کہ یہ ”نظم مستقل قدر کے قابل ہے اس لیے اس کے پہلے چھ بند ہم ان اوراق میں شائع کرتے ہیں۔“^{۱۴۱} لہذا وہی چھ بند آج تک دستیاب ہو سکے۔ نظم کے بقیہ حصے سے آج بھی اردو دنیا محروم ہے۔ نظم کی تمہید میں ظفر علی خاں نے حیدرآباد وکن کی برہادی کے بعد وہاں کے باسیوں کی پریشانی اور غم و الم کی کیفیات کا اظہار رورج ذیل اشعار میں کیا ہے:

اس بارش میں ہے کیسا یہ مجمع پریشاں صورت سے فکر ظاہر چہروں سے غم نمایاں
لالہ کی طرح سب کے سینوں میں داغ تاباں شبنم کی طرح سب کی آنکھوں سے اشک غلطاں
ماتم بھی ایک دو کا گر ہو تو صبر کر لیں لیکن یہاں تو صدمہ گھر ہو گئے ہیں ویراں
قہر خدا کی صورت نازل ہوا دکن پر بن کر قضاے مہر موی ندی کا طوفان^{۱۳۲}

یہ وہی ندی ہے جس پر حیدرآباد کے لوگ دل و جان سے فدا تھے اور جس کے نغمے ہمیشہ سے گائے جاتے تھے۔ جس کے حسن میں کھوکرا اور خوش گوار نضاؤں کو یاد کر کے شعرا اور ادبا اسے موضوعِ سخن بناتے تھے۔
بقول ظفر علی خاں:

سمجھے ہوئے تھے جس کو ہم شہر کی رگ جاں میں جس کو صف میں تھا کل اس طرح غزل خواں^{۱۳۳}

اس شعر کے بعد تمبیدی بند کا اختتام ہوتا ہے اور دوسرے بند کا آغاز اس بند میں ندی کے حسن اور خوبصورتی کا حال بیان کیا گیا ہے۔ اس بند کے اکثر اشعار وہی ہیں جو اس سے قبل ”رود موسیٰ“ کے نام سے دکن ریویو کی زینت بن چکے تھے۔^{۱۳۴} البتہ اس نظم کے سات اشعار ”شوہر محشر“ میں شامل نہیں۔^{۱۳۵} ”شوہر محشر“ کے دوسرے بند کے آخری دو اشعار نئے ہیں اور ”رود موسیٰ“ میں شامل نہیں۔ ان ہی دو اشعار کے ذریعے شاعر دوسرے بند میں اپنی کئی ہوئی ہر بات کی نفی کرتا ہوا نظم کے اصل موضوع کی طرف بڑھتا ہے۔ وہ دو شعر یہ ہیں:

آصف کر جس کے سر پر سایہ ہے کبریا کا جس کی جبین سے ظاہر شان سکندری ہے
جو کچھ کہا ہے میں نے اے نہر تیری نسبت الزام شاعری ہے افسوس میری نسبت^{۱۳۶}

دوسرے بند میں دل فریب مناظر کو پیش کرنے اور رود موسیٰ کی تعریف میں کیے گئے تمام اشعار کو الزام شاعری قرار دینے کے بعد دوسرے بند میں شاعر ”اندی ہوئی ندی کے طوفان دریاں کا خوف ناک منظر پیش کرتا ہے۔“^{۱۳۷} یہاں اس کا نرم اور شیریں لہجہ اچانک تند و تیز اور تلخ ہو جاتا ہے:

او نامراد ندی تجھ پر غضب خدا کا الٹا ہے تو نے تجھ یاران آشنا کا
تیری ہر ایک فکر داعی بنی اجل کی تیرا ہر اک تھیڑا قاصد بنا قضا کا
اس واقعے کا ماتم برسوں پچا رہے گا کاٹا ہر ایک دل میں غم کا چھا رہے گا^{۱۳۸}

مسلل بارش اور اس کے نتیجے میں آنے والے طوفان نے جب تباہی و بربادی کا سلسلہ شروع کیا تو انسان کی ساری کوششیں اور تدبیریں، اس طوفان کو روکنے میں ناکام ثابت ہوئیں اور پورے حیدرآباد دکن میں ایک ایسے انسانی المیے نے جنم لیا جس میں ہر انسان حسرت و یاس کی تصویر نظر آ رہا تھا۔ دکن کی تاریخ میں انسانی بے بسی اور بے چارگی کی ایسی دوسری مثال کم ہی ملے گی۔ چوتھے بند میں شاعر نے اس صورت حال کو اس شعر میں نظم کیا ہے:

قدرت کی طاقتوں کو سب قضا ہی روکے انسان کی کوششیں ہیں بے کار اور معطل^{۱۳۹}
اس منظر کو دیکھنے والے بے اختیار یہ کہنے پر مجبور ہو گئے کہ اس زمانے کا حیدرآباد ایک ایسے کھنڈر کا نقشہ پیش کر رہا تھا، جیسے روڑ محشر کسی نے صورت پھونک کر اسے نیست و نابود کر دیا ہو۔ اس کی عکاسی کرتے ہوئے شاعر کا بیان ہے کہ:

محشر کا صور پھونکا موسیٰ نے کوکبو ہے شور نشور برپا بلندے میں سو بسو ہے^{۱۵۰}
تباہی و بربادی بھی ایسی کہ ختم ہونے کا نام ہی نہیں لے رہی تھی۔ ندی کا پانی ہر لحظہ بڑھتا ہی چلا جا رہا تھا اور یوں محسوس ہوتا تھا جیسے پورا شہر صفحہ ہستی سے مٹ کر دریا کا حصہ بن جائے گا۔ بڑھتے ہوئے پانی کو دیکھ کر لوگوں کا خوف کے مارے جو حال تھا اس منظر کو شاعر نے اس طرح پیش کیا ہے:

جوش و خروش اس کا ہر لحظہ بڑھ رہا ہے سبھی ہوئی ہے خلقت ہوش و حواس^{۱۵۱} ہیں مثل^{۱۵۲}
جیسے جیسے مکانات کھنڈر میں تبدیل ہوتے گئے اور انسانی نقش جا بجا پانی میں بہتی دکھائی دیں تو شاعر اس منظر کو کربلا کے مناظر سے تشبیہ دیتے ہوئے یہ کہنے پر مجبور ہوا کہ:

ہر ہر کھنڈر میں لاشے صد ہا پڑے ہوئے ہیں^{۱۵۳} بلندہ کا ہر محلہ ہے کربلا کا مقتل^{۱۵۴}
حسرت و غم کی تصویر پیش کرتے ہوئے اس تباہی کا ایسا حال نظم کے پانچویں بند میں نظر آتا ہے کہ آج بھی اس طوفان کے ہولناک مناظر انسان کو خوف میں مبتلا کر دیتے ہیں۔ ان اشعار میں شدت غم اور انسانی جذبات و احساسات کی حقیقی مصوری نظر آتی ہے جیسے:

وا حسرتا وہ صد ہا گھر بار کا اجٹنا ہر نخل آرزو کا بنیاد سے اکھڑنا
دیوار و بام و در کا پانی میں غرق ہونا سنگیں عمارتوں کا چٹوں کی طرح جھڑنا

اس ہاتھ کا، نہیں ہے کچھ جس میں جان باقی رہتے ہوئے درختوں کی ٹہنیاں پکڑنا
شان جلال باری قہر خدا کا نقشہ ہر لہر کا پھرنے ہر موج کا اکڑنا ۱۵۵

افسوس ناک حقیقت یہی ہے کہ اس طوفان کے نتیجے میں تقریباً ہر گھر سے جنازے اٹھے اور ہر وہ
شخص، جو بچ گیا اس کے پاس اپنی اپنی ایک الگ دردناک کہانی ہے جسے سن کر رو ٹکٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ ان
خونی داستانوں کو الفاظ میں بیان کرنا خاصا مشکل کام ہے۔ غم و اندوہ کی اس داستان پر درد کو قلم بند کرنے اور
سنانے میں شاعر کا کتنا جگر خون ہوا ہوگا ۱۵۶ اس کا اندازہ ہم اس نظم کے آخری بند کے مطالعے سے کر سکتے ہیں:
پھر بھی نہیں ہے لیکن یہ غم وہ غم کہ جس کا حق ہو ادا نیاں سے یا چشم خوں فشاں سے
صد ہزار ہا گھر ڈوبا ہوا ہے غم میں کیا خاک ان کی تسکین ہو ایک نورِ خواں سے
ایسی مصیبتوں کا جن سے فلک بھی کانپے کیوں کر مقابلہ ہو اک معیتِ اشتواں سے ۱۵۷

یہ نظم ظفر علی خاں نے اس طغیانی کے متاثرین کے لیے لکھی تھی لہذا جس جگہ میں یہ نظم سنائی گئی اس
کے سامنے پورا مضرنامہ پیش کرنے اور اس تباہی کی تصویر دکھانے کے لیے نظم میں سوز و گداز پیدا کرنے کی کوشش
بھی کی گئی ہے:

مدی کے دونوں جانب ہے ایک ہو کا عالم حیراں ہے عقل آئے اتنے کھنڈر کہاں سے
بازار اچھٹے گئے ہیں ویران ہیں دکانیں سنان ہیں محکے رستے ہیں بے نشان سے
پاہاں ہو گئی ہے بستی یہ آفتوں کی تاراج ہو گیا ہے یہ گلستاں خزاں سے ۱۵۸

تمام مصیبتوں اور پریشانی کے باوجود شاعر اس گلشن کو پھر سے آباد کرنے کا عزم و حوصلہ بھی پیدا
کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جس طرح نظام حیدر آباد میر محبوب علی خاں ۱۵۹ نے ان مصیبت زدہ لوگوں کی مدد
کی، اس اعتراف کا مشاہدہ ان اشعار میں کیا جاسکتا ہے:

لاکھوں ستم رسیدہ جو فاقہ کر رہے تھے اٹھے ہیں میر ہو کر اس کے کرم کے خواں سے
احسان مانتے ہیں اپنے نظام کا ہم منت پذیرِ دل کی زینت ہے امتاں سے ۱۶۰

اور آخر میں صاحبِ حیثیت لوگوں کو دل کھول کر چندہ دینے کی اپیل اور مصیبت زدگان کے لیے مدد
کی درخواست بھی کی ہے:

جیبوں کو اپنے ہم بھی پیسوں سے کر دیں خالی نکلے ہیں لعل و گوہر جس طرح بحر و کاں سے

مداس و بمبئی سے جب آ رہے ہیں لاکھوں لازم یہ ہے کروڑوں کا چتہ ہو یہاں سے ۱۶۱

اس نظم کا اثر بہت گہرا ہوا۔ بہت عرصے تک ادبی حلقوں میں اس کی بازگشت سنائی دیتی رہی۔ ہندی کی ہندی ویزی کا قیامت خیز منظر اور پھری ہوئی لہروں کے نتیجے میں آنے والی تباہی و بربادی کی جیسی تصویر غفر علی خاں کی اس نظم میں پیش کی گئی ہے، بہت کم نظمیں واقعات کو اس طرح پیش کرنے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔

طفیلی رویموسی کے موضوع پر لکھنے والے دوسرے اہم شاعر سید احمد حسین امجد حیدر آبادی ہیں۔ امجد نے ابتدائی پانچ جیسے برس تک نیا دہتر غزلیں اور رباعیاں کہیں لیکن اس زمانے کا بیش تر کلام ۱۹۰۸ء کی طفیلی رویموسی کی تذکرہ ہو گیا۔ ۱۶۲ اس واقعے نے ان کی شاعری میں عجیب طرح کا سوز و گداز پیدا کیا۔ ان کو شاعری کا چمکا تو ماتح کے دیوان کے مطالعے سے ہوا۔ پندرہ سولہ برس کی عمر میں انھوں نے پہلا شعر جو موزوں کیا۔ ۱۶۳

نہیں غم گرچہ دشمن ہو گیا ہے آماں اپنا مگر یا رب نہ ہوتا مہرباں وہ مہرباں اپنا ۱۶۴
اس شعر میں بھی ان کے لہجے کا سوز و گداز پوری طرح نمایاں ہے۔ امجد حیدر آبادی طفیلی رویموسی سے راہ راست متاثر ہوئے تھے اس سائے کے نتیجے میں ان کی والدہ بیوی اور بیٹی، ان کی آنکھوں کے سامنے ڈوب گئی تھیں۔ ۱۶۵ وہ خود اس حادثہ جاں کاہ کی تفصیل بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

رات کے اٹھ بجے تک ہمارے گھر میں گھنٹوں گھنٹوں پانی چڑھ آیا... ہمارے لیے یہ بہت نازک وقت تھا... نہ ادھر کوئی راستہ نہ ادھر کوئی سفر، ادھر موت ادھر ملک الموت... فوراً ماں کا ہاتھ پکڑا اٹھ کھڑے ہوئے، ماں کے ساتھ بیوی، بیوی کی گود میں بچی،... میرا قافلہ نے پہلے قدم رکھا اور یہ سمجھ کر کہ پانی میں اتر رہے ہیں، مگر ایسا نہیں ہوا، بلکہ ہمارا قدم ایک گرے ہوئے مکان کے بلے پر پڑا۔ ہمارے بعد والدہ اور بیوی بچی مکان سے باہر ہو کر بلے پر کھڑی ہو گئیں۔ ادھر ہم باہر ہوئے ادھر چھت بیٹھ گئی۔ ۱۶۶

غوطے کھاتی ہوئی والدہ بیوی اور بچی کو بڑی مشکل سے پانی سے نکال کر چھپر پر چڑھایا۔ لیکن صبح ہوتے ہی ہندی کی زد سے فصیل شہر کا ایک حصہ گر پڑا جس کی وجہ سے ہندی کا سٹنا ہوا زور دور دور تک پھیل گیا۔ پہلے پانی میں صرف چڑھاؤ تھا لیکن فصیل گرنے کے بعد روانی اور تیزی بھی آ گئی تھی۔ سب کے قدم اکٹھے گئے۔ بچی کو صندوق میں بند کر کے یہاں کی تدبیر بھی کی گئی لیکن سب بے سود۔ جس ڈانی کا سہارا لے کر اب تک بچے

ہوئے تھے وہ بھی ٹوٹ گئی۔ پورا خاندان اسی وقت غرق آب ہو گیا اور خود امجد بڑی مشکل سے اس خوفناک دھارے سے نکل کر کم زور دھارے میں آ پڑے۔ کچھ دور پہنے کے بعد زنا نہ ہسپتال کی پیار عورتوں نے ہمت کر کے انھیں پہلایا۔ ان واقعات کی تفصیل خود امجد حیدر گایا دی نے ”طفیلی رو موسیٰ ۱۳۲۶ھ“ کے عنوان سے جمال امجد میں پیش کی ہے۔^{۱۶۷} ان کی نثر کی لطافت، معرفت کے بیش بہا مضامین اور اسلوب بیان کی جدت کا اعتراف نصیر الدین ہاشمی نے بھی کیا ہے۔^{۱۶۸} رو موسیٰ کے واقعے نے امجد کی شاعری میں گہرا اثر ڈالا۔ غم و الم اور سوز و گداز ان کی شاعری کا بنیادی موضوع بن گیا۔ یہاں تک کہ رباعیوں میں بھی اس قسم کے موضوعات جگہ بنانے میں کامیاب رہے:

بحر متلاطم میں بہا جاتا ہوں ہر دم طرف لحد کھنچا جاتا ہوں
بازو فتا میں کیا ٹھہرنا ہے مجھے میں صرف کفن لے کے چلا جاتا ہوں^{۱۶۹}

امجد کی رباعیات، سوز و گداز اور درد و الم سے مملو نظر آتی ہیں۔ وہ غم و الم کی اس کیفیت کا حکیمانہ استدلال پیش کرتے ہوئے، جس قسم کی توجیحات دیتے ہیں، اس سے ان کی زندگی کے فلسفے کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔^{۱۷۰} جیسے:

ہر چیز کا کھنا بھی بڑی دولت ہے بے فکری سے سنا بھی بڑی دولت ہے
افلاس نے سخت موت آسماں کر دی دولت کا نہ ہونا بھی بڑی دولت ہے^{۱۷۱}

وہ پہلے اردو کے شاعر ہیں جنہوں نے رباعی گو شاعر کی حیثیت سے اردو دنیا میں نام پیدا کیا۔ اس لیے ان کو ”زندہ مرید“ بھی کہا جاتا ہے۔ ان کی حقیقت نگاری، حکیمانہ اور فلسفیانہ خیالات نے روحانی طور پر بہکے ہوئے لوگوں کی رہنمائی کی۔^{۱۷۲} ان کی رباعیوں کا پہلا مجموعہ ۱۳۲۳ھ بمطابق ۱۹۰۵ء میں شائع ہو چکا تھا۔ اس مجموعے کی اشاعت کے ساتھ ہی ارباب نظر نے جان لیا کہ دکن کے افق سے رباعی گوئی کا ایک ایسا روشن ستارہ ابھرنے والا ہے، جس کے آگے دوسرے تمام رباعی گو شعرا کی چمک ماند پڑ جائے گی۔^{۱۷۳} دنیا کی بے ثباتی اور ذاتی زندگی کے تلخ تجربات کا اظہار ان کی شاعری کا بنیادی وصف ہے۔ اپنے آشیانے کے اجڑنے کا حال وہ جا بجا بیان کرتے نظر آتے ہیں۔ جیسے:

باد صرصر سے آشیاں گرنا ہے اب لشکر عیش کا نساں گرنا ہے

اب جاؤں کدھر کہاں پناہ لوں یا رب پھٹتی ہے زمیں، آسمان گرنا ہے^{۱۴۴}
اپنے چمن کی بربادی کا اظہار غزل کی تنگ دامانی میں بھی وہ بڑی خوب صورتی سے کرتے نظر آتے
ہیں۔ جیسے:

برباد نہ کر بے کس کا چمن بے درخشاں سے کون کہے ناراج نہ کر میرا خرمن اس برقی تپاں سے کون کہے
مجھ خستہ جگر کی جان نہ لے یہ کون اجل کو سمجھائے کچھ دیر ٹھہر جا اے دیبا، دیباے رواں سے کون کہے^{۱۴۵}

طفیلیانی رود موسیٰ کے سامنے کے بعد امجد کی زندگی رنج و الم اور یاس و حرماں کا ایک بخسمہ بن
گئی۔^{۱۴۶} ظاہری بات ہے جس شخص کی زندگی میں ایسا حادثہ ہوا ہو جس میں بیک وقت گھر کے تین
افراد موت کی آغوش میں چلے گئے ہوں وہ بھی ایسے کہ ان کی نعش تک نہ ملی ہو۔^{۱۴۷} اس صورت حال میں یہ
روہ پیدا ہو جانا فطری عمل تھا۔ دیگر اصناف کی طرح امجد کی نظم گوئی میں بھی یہی رویہ موجود ہے۔ ”قیامت
منفری“ کے نام سے انھوں نے جو نظم طفیلیانی رود موسیٰ کے سامنے پر لکھی وہ شاہکار کا درجہ رکھتی ہے۔ یہ نظم ان کے
شعری مجموعے ریاض امجد میں شامل ہے۔ ریاض امجد کی نظموں میں لطیف احساسات اور انسانی
ہمدردی کے وہ نمونے ملتے ہیں جو امجد کے دل کی تڑپ اور روحانی بلندی کا پتا دیتے ہیں۔^{۱۴۸} مجموعے کے
دیباچے میں عبد الغنی وارثی نے لکھا کہ:

ہر نظم اعلیٰ اخلاق کی ایک بہترین کتاب ہے۔ طرزِ ادا دلکش، زبان نہایت صاف، مضمون
چست اور مؤثر ہے۔۔۔ (رود موسیٰ کے موضوع پر لکھی گئی نظم) ”قیامت منفری“ خصوصیت
کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔^{۱۴۹}

اس نظم میں ان کی آپ بیتی بھی ہے رود موسیٰ ندی کی طفیلیانی کے کرب ناک مناظر بھی۔^{۱۵۰}
دوستوں کی فرمائش پر اس ہولناک واقعے کی تصویر امجد نے بڑے جذباتی انداز سے پیش کی ہے۔ مسدس کی
ہیئت میں تخلیق کی گئی نظم ”قیامت منفری“ میں بچیس بند اور ”تصویر غم“ میں نوہند شامل ہیں۔ نظم کیا ہے طفیلیانی رود
موسیٰ کے پورے واقعے کی مفرکشی ہے۔ کبھی شاعر، بیٹی کی یاد میں آنسو بہاتے ہوئے اپنا کرب ان اشعار میں
پیش کرتے ہیں:

بیٹی! نہ تجھے باپ نے افسوس بچایا دس ستم سے، سیلِ فاس سے نہ چھڑایا
دیا نے ترے حال پہ کچھ رحم نہ کھایا کیا بھولی سی صورت پہ اسے رحم نہ آیا

یہ جسم ترا پھول سا دیواروں سے ٹکرائے سیلاب میں بہہ جائے تری ننھی سی جاں ہائے ۱۸۱
اور کبھی پورے کنبے کو اس سیلابی ریلے میں ڈوبتے دیکھ کر بے بسی کے عالم میں پکارا نچتے ہیں کہ:
مادر کہیں اور میں کہیں بادیلہ پُرِ غم بی بی کہیں اور بیٹی کہیں توڑتی تھی دم ۱۸۲
زندگی کے ستم بالائے ستم اور دکھ کی اس کیفیت کے بیان میں امجد اپنے آپ کو دنیا کا سب سے
بد قسمت انسان سمجھنے پر مجبور نظر آتے ہیں۔ زندگی نے جو دکھ انھیں دیے، وہ دشمنوں کے لیے بھی اس دکھ اور
تکلیف سے پناہ چاہتے ہیں:

جو ہم نے سہا ہے نہ سہا ہوگا کسی نے دیکھا ہے جو کچھ ہم نے وہ دشمن بھی نہ دیکھے
کچھ ایسے دیے جہنم ستمگار نے جہ کے یک لخت ہوئے قلب و جگر کے کئی ٹکڑے ۱۸۳

مسلل بارش نے جب سیلاب کی شکل اختیار کر لی اور پانی ہر چیز کو تباہ و برباد کرتا ہوا شہر میں داخل
ہوا تو خلقِ خدا کی پریشانی کا عجب ہی منظر تھا۔ ہر کسی کا اپنی موت سامنے نظر آرہی تھی اور لوگ رو رو کر اس معیبت
سے چھٹکارے کی دعائیں مانگ رہے تھے۔ لیکن یہ دعائیں بھی بے اثر ہو چکی تھیں۔ لوگ یکے بعد دیگرے اس
سیلاب کی نذر رہتے جا رہے تھے۔ اس منظر کو پیش کرتے ہوئے امجد کا بیان ہے کہ:

تاریکی میں دریا نے اک اندھیر مچایا سیلاب فنا بن کے کیا سب کا صفایا
پاؤں سے کڈتا ہوا پھر سینے تک آیا آگے جو بڑھا موت نے بس حلق دبایا ۱۸۴

جب سب کچھ ختم ہو جاتا ہے اور سوائے حسرت و مایوسی کے کچھ ہاتھ نہیں رہتا۔ یہاں تک کہ اپنے
پیاروں کی نعشیں بھی انھیں نہیں ملتیں تو غم کی شدت مزید بڑھ جاتی ہے۔ اس شدتِ غم میں وہ بے تاب ہو کر اپنی
بے بسی کا اظہار کچھ اس طرح کرتے نظر آتے ہیں:

دوں کس کو کفن کس کا میں تابوت بناؤں ہے قبر کہاں پھول کہاں جا کے چڑھاؤں ۱۸۵

انفرادی غم جب اجتماعی غم میں تبدیل ہوا اور اس قیامت خیز منظر کو شاعر نے پورے حیدرآباد میں
دیکھا تو اسے اپنے غم کا احساس کم ہوتا ہوا محسوس ہوا۔ ہر جگہ بکھرے ہوئے لمبے کے ڈھیر اور جا بجا پھیلے نعشوں کے
انبار کو دیکھ کر امجد اس اجتماعی کرب سے دوچار ہوئے جو اس وقت پورے حیدرآباد و دکن پر چھائی ہوئی تھی۔ اس
کیفیت کا اظہار اپنی ایک اور نظم ”تصویرِ غم“ کے آخری بند میں بھی کرتے ہیں:

ہزاروں گھر ہوئے ظالم اہل کے ہاتھ خراب فنا کی سینکڑوں چہروں پہ پڑ گئی جلیب
بہت سے ڈوب گئے آفتاب عالم تاب خدا کسی کو نہ دے داغِ فرقتِ احباب^{۱۸۶}

یہ نظم اثر پذیری میں اپنا کمال دکھاتی ہوئی حقیقت نگاری اور انسانی رنج و الم کے اس احساس کی پوری طرح عکاسی کرتی ہے جو اس زمانے کے حیدرآباد میں بالعموم پایا جاتا تھا۔ انھوں نے اس موضوع کے ساتھ پورا پورا انصاف کیا۔ نظم کا ہر مصرع اور ہر شعر انتہائی مربوط ہے اور نظم کو پڑھ کر قاری اس واقعے کے ہر منظر کا اپنی نظروں کے سامنے پاتا ہے۔ اس نظم کی تاثیر کا اندازہ مولانا مناظر احسن گیلانی کے بیان کردہ اس واقعے سے لگایا جاسکتا ہے جس میں وہ کہتے ہیں کہ:

حکیم سید محمد امجدی حیدرآباد ایک دفعہ اپنے بال بچوں کے ساتھ آئے ہوئے تھے۔ ہمارے ہاں سے حضرت امجد کی نظموں کا وہ مجموعہ پڑھنے کے لیے لے گئے جس میں قیامِ صغریٰ والی مشہور نظم بھی شریک تھی۔۔۔ اس نظم کو مولانا سید محمد مرحوم کہتے تھے کہ قیام گاہ پر پہنچنے کے بعد پڑھنے لگا۔ رات کا وقت تھا۔ پڑھتے پڑھتے اچانک مجھ پر یہ حالت طاری ہوئی کہ گویا طوفان کا وہی سماں میرے سامنے قائم ہو گیا ہے۔۔۔ اس بلبل میں مجھ پر ایسی بدحواسی چھائی کہ پلنگ سے بے محابا اٹھ کر اس چارپائی کی طرف دوڑ پڑا جس پر میری ٹہنی فاطمہ سوئی ہوئی تھی۔ وہ سو رہی تھی اور میں بار بار اس کے چہرے کو یہ سوچتے ہوئے دیکھ رہا تھا کہ خدا نے بڑا فضل کیا۔ طوفان کے ریلے میں بہہ جانے سے ٹہنی بچ گئی۔^{۱۸۷}

ایسی تاثیر بلاشبہ بہت کم نظموں میں پائی جاتی ہے۔ اس تاثیر کو پیدا کرنے میں امجد جیسی جگر سوزی کی ضرورت ہے۔ اپنے شعری مجموعے عریاضِ امجد طبع دوم میں اس نظم کے پس منظر کے بیان میں جو شعر انھوں نے درج کیا ہے وہ پوری طرح ان کے حال کی عکاسی کرتا ہے۔ شعر ملاحظہ کیجیے:

ہیں بدن میں زخمِ ہزارا وہ ہے کون جا کر جہاں نہیں مرے دردِ دل کو نہ پوچھیے کہ کہاں ہے اور کہاں نہیں^{۱۸۸}

اس کے علاوہ بھی امجد کے یہاں اس موضوع پر بہت سے اشعار موجود ہیں۔ رسالہ ادیبِ دکن کے طوفان نمبر میں بھی ”نالہ ہائے دردمند“ کے نام سے ان کا کلام شائع ہوا جو شدتِ احساس اور تاثیر میں اپنی مثال آپ ہے۔ جیسے:

وہ زور شور ندی کا وہ حشرِ نا طوفان نزولِ رحمتِ حق تھا عذاب کی مانند^{۱۸۹}

اس سائے کے بعد شاعر کو جس ڈننی کرب سے گزرنا پڑا اور معاشی تباہی کے بعد جس کمپرسی کی حالت میں وہ جینے پر مجبور ہوئے اس کا حال بیان کرتے ہوئے اپنی ایک اور نظم ”افسانہ غم“ میں ان کا بیان ہے کہ:

ہوئی جب خانہ بربادی مری سیلاب موسیٰ سے رہا کپڑا پہنے کو نہ کھانے کے لیے نکلا
پریشانی کا عالم، رنج و حسرت، یاس و ناکامی دل پر درد میں رہ رہ کے ہر دم درد اٹھتا ہے
زن و فرزند و مادر ہو گئے نذر اجل ہے کبوں کس کس کا ماتم کچھ سمجھ ہی میں نہیں آتا^{۱۹۰}
امجد کی حالت زار پر دیگر شعرا نے بھی اشعار کہے ہیں۔ بشیر النساء بیگم نے ان کی زندگی کی حالت کا نقشہ کھینچتے ہوئے کہا:

رود موسیٰ کا وہ طوفان! اور تنہا تیری جاں پانی ہی پانی نظر آتا تھا زیر آسمان^{۱۹۱}

اسی طرح ابوسعدا سلیمان سید نے بھی اس صورت حال کا نقشہ کھینچا ہے:

طفیانی موسیٰ میں نہا کر نکلا آرام کا طوفان اٹھا کر نکلا
وہ کون؟ وہی شاہِ رباعی امجد توحید کی اک راہ دکھا کر نکلا^{۱۹۲}

امجد کے علاوہ جن شعرا نے اس موضوع پر عمدہ نظمیں کہیں ان میں ایک نام محبت حسین محبت کا بھی ہے۔ ”مرثیہ شہدائے طفیانی رود موسیٰ“ کے نام سے لکھی گئی نظم میں انھوں نے ان واقعات کو بڑی تفصیل سے پیش کیا ہے۔ مسدس کی ہیئت میں لکھی گئی اس نظم میں ۴۸ بند ہیں۔ نظم میں تسلسل کے ساتھ اس پورے واقعے کو پیش کرتے ہوئے تمام جزئیات کو بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ آج بھی اس مرثیے کو پڑھ کر اس عہد میں ہونے والی تباہی اور اس کی بحالی کے لیے کیے جانے والے اقدامات کا نقشہ آنکھوں کے سامنے پھر جاتا ہے۔

ابتدا میں اس طوفان کی خوفناکی اور تباہی کا حال شاعر نے کچھ یوں بیان کیا ہے:

وہ خوفناک رات قیامت کی وہ سحر پھٹتے تھے جس کے ڈر سے فرشتوں کے بھی جگر^{۱۹۳}

رود موسیٰ کے پلوں کی تباہی اور ندی کے پانی کی بلندی کا حال بیان کرتے ہوئے شاعر نے اس

منظر کو اس طرح بیان کیا ہے کہ وہ سارا منظر ہماری آنکھوں کے سامنے پھرنے لگتا ہے۔

بلندہ پہ قہر حق کا نمایاں ہوا اثر ندی چڑھی تو ہوش اڑے سب کے سر بسر

طوفانِ نوح آگیا ہر شخص کو نظر تھا ڈوبنے کا شہر کے ہر ایک کو خطر
ڈوبے جو پل تو شور قیامت پھا ہوا بھاگر پڑی تو جان کا خطرہ سوا ہوا^{۱۹۴}

لوگ کس طرح اپنی جان بچانے میں مصروف تھے اور اس سلسلے میں کیا کیا جتن کیے جا رہے تھے اس
کی عکاسی شاعر نے کچھ اس طرح کی ہے:

کچھ چڑھ گئے تھے اونچے درختوں پہ جا بجا جڑ سے وہی اکڑ کے پیسے وا مصیحا
پانی میں ان درختوں کا تھا کچھ عجب سماں شاخوں پہ پھل تھے آدم زندہ ہزار ہا^{۱۹۵}

گھریا رہا مال و اسباب کی تباہی تو ایک طرف انسانی بے بسی اور بے کسی کی جو داستان یہ طوفان چھوڑ
گیا کچھ اس کا اندازہ اس شعر سے لگایا جاسکتا ہے:

کہتے ہیں لوگ فیل بھی وہ ایک بہہ گئے چوہوں کی طرح ریت میں دب دب کے رہ گئے^{۱۹۶}

جس قدر انسانی جانیں اس طوفان کی نذر ہوئیں اور ہلاکتوں کا شکار کیا جس قدر مشکل ہوا اس کے
متفاد و دعووں کا اوپر بیان ہو چکا ہے۔ ہزاروں نعشوں کے جا بجا زیاں کو اور ان کی بے حرمتی کو شاعر نے کچھ یوں
بیان کیا ہے:

لاشاں پہ لاشے مُردوں پہ مُردے تھے جا بجا جو دب گئے مکانوں میں ان کا نہیں پتا
مدی میں بہہ گئے تھے جو مردے ہزار ہا وہ کرگس اور زارغ و زغن کی ہوئی غذا
بہہ بہہ کے مردے ساحلِ مدہاں تک گئے ساتھ ان کے سب مکانوں کی آسائیں تک گئے^{۱۹۷}

لوٹ مار کرنے والے بے حس لوگ جس طرح موقعہ پرستی کا مظاہرہ کر کے مُردوں کے مال
وزر پر ہاتھ صاف کر رہے تھے اس پر شاعر نے یوں طنز کیا ہے:

بے رحم لوٹنے لگے مُردوں کا مال و زر تھا غم ہر ایک دل میں خوشی تھی نہیں مگر
سمجھے نہ یہ کہ ہم کو بھی در پیش ہے سفر اس حادثے کا بھی نہ ہوا دل پہ کچھ اثر^{۱۹۸}

طوفان کے بعد نظام کے حکم سے جو ریٹیفیکیشن قائم ہوئے اور امدادی سرگرمیاں شروع ہوئیں
اس منظر کو بھی شاعر نے قلم بند کیا ہے، ملاحظہ کیجیے:

کیڑے، ڈوبے، ساریاں پٹی تھیں جا بجا نقد اور ادھار ملتا تھا کیڑے کے بھی سوا

آفت زبوں کی ہر طرح امداد کرتے تھے ویراں شدہ مقاموں کو آباد کرتے تھے^{۱۹۹}
 اس سانحے پر لکھی گئی ایک اور نظم ”سیل فنا“ کلام سے رسالہ ادیب کے طوفان نمر میں شائع
 ہوئی۔ اس نظم کو سید ثار احمد احمدی نے تخلیق کیا۔ شاعر نے دکن میں پیش آنے والے اس واقعے کا ایک ایسا سانحہ
 قرار دیا ہے، جس کا اثر تا دیر قائم رہے گا:
 ظلم و ستم کا تیرے برپا رہے گا ماتم عالم میں ہم ہیں جب تک ہم میں ہے جب تک دم^{۲۰۰}
 اس کے علاوہ شاعر نے اس تباہی و بربادی اور انسانی جانوں کے نیاں کو بڑے بڑے دروازے سے
 پیش کرنے کی کوشش کی ہے جیسے:

صد حیف وہ ہزاروں گھر بار کا اجڑنا اور سطح آب پر یوں بہ بہ کے جان دینا
 طوفان کی وہ شدت موجوں کے وہ تھیرے وہ بے کسی کا عالم وہ بے بسی کا مرنا^{۲۰۱}
 طوفان کی شدت جس قسم کی تباہی و بربادی لائی، اس کی نظیر تاریخ عالم میں کم ہی ملتی ہے۔ کوئی
 گھرایا نہ بچا کہ جہاں ماتم پانہ ہو۔ جہاں جہاں سے اس طوفان کا گذر ہوا ایک دل خراش داستان چھوڑ گیا۔
 لوگوں کے آنسو، روروں کا غم میں خشک ہو گئے۔ اسی لیے شاعر یہ کہنے پر مجبور ہوئے کہ:
 پتھر گئی ہیں آنکھیں آنسو نہیں نکلتے ہاتھوں میں بھی نہیں اب سبز زنی کی طاقت^{۲۰۲}
 آخر میں شاعر اس ساری تباہی و بربادی کو اپنے اعمال کی سزا قرار دیتے ہوئے سپردگی کے عالم میں
 یہ تک کہنے سے گریز نہیں کرتے کہ:

مدی کی کیا حقیقت اس کی بساط کیا تھی یہ تھی سزا عمل کی یہ مرضی خدا تھی^{۲۰۳}
 طفیلی روڈ موسیٰ کے عنوان سے ایک اور نظم سیف الدین شہاب نے تخلیق کی۔^{۲۰۴} یہ نظم بھی
 مسدس کی ہیئت میں ہے اور اس میں ۱۴ بند ہیں۔ اس نظم میں بھی روڈ موسیٰ کے واقعے کو بڑے دروازے میں بیان
 کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ نظم کے آغاز کا بند ہی اپنے موضوع کی پوری وضاحت کرتا نظر آتا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:
 صبح ۵ شنبہ آہ آفت تھی حجر آمد قیامت تھی
 مذہر سیلاب لوگ آہ ہوئے کیسے کیسے مکاں تباہ ہوئے^{۲۰۵}
 شاعر نے اس واقعے کو قیامت سے تشبیہ دیتے ہوئے گھر گھر سے اٹھنے والی آہ و بکا کو بڑے

موثر انداز سے پیش کیا ہے جیسے:

سچ تو یہ ہے کہ روز محشر تھا نفسی نفسی کا شور گھر گھر تھا^{۲۰۶}

ایک اور نظم سید ظفر حسن عبرت نے ”انقلاب دہر“ کے نام سے لکھی۔^{۲۰۷} چھ بند پر مشتمل اس نظم میں حیدرآباد دکن کی تباہی و بربادی کا پُر سوز بیان موجود ہے۔ وہ شہر جس کی رونق اور ترقی کی مثالیں پورے ہندوستان میں دی جاتی تھیں۔ بیک لخت وہاں ویرانیوں نے بےسرا کر لیا۔ اس انقلاب پر شاعر کا بیان ہے کہ:

اے سواد حیدرآباد اے مقام مقنم بن گیا تو دفعا کیوں منج درد و الم
آہ تجھ کو کھا گئی کیوں رود موسیٰ کی نظر انقلاب دہر نے کیوں تجھ پہ توڑا یہ ستم
ہائے وہ رہائیاں نقشِ مثالی ہو گئیں حسن جوین کی بہاریں سب خرابی ہو گئیں^{۲۰۸}

نظم میں شاعر نے بڑی خوبصورتی کے ساتھ ماضی کے حیدرآباد کا موازنہ طفیلیانی کے بعد کے حیدرآباد سے کیا ہے اور اس اجڑے چمن پر آٹھ آٹھ آنسو بہائے ہیں۔ جس طرح حیدرآباد کی تہذیبی زندگی تباہ ہوئی اور معاشی بد حالی نے لوگوں کے گھروں میں دستک دی اس کا اندازہ اس شعر سے بخوبی کیا جاسکتا ہے:

یک بیک یارب زمانے نے جو لی کوٹ بدل سب ہمارے عیش و راحت کا گیا کس بل نکل^{۲۰۹}

محمد عبدالکریم خاں صبر دہلوی نے بھی ”نمائندہ عبرت“^{۲۱۰} کے نام سے ایک طویل نظم لکھی۔ شاعر نے رود موسیٰ کی طفیلیانی کے نتیجے میں پیدا ہونے والی صورت حال کو بہت تفصیل سے اس نظم میں پیش کیا ہے۔ ابتدا میں طوفان کی ہولناک تباہی اور آخر میں امدادی سرگرمیوں کی رود و پیش کی گئی ہے۔ خود شاعر بھی اس سانحے کے موقع پر محلہ محبوب شاہی ٹیلہ برج میں مقیم تھے لیکن اتوار کو جب پانی چڑھنا شروع ہوا تو سارے محلہ والے گھریا چھوڑ کر محفوظ مقام کی طرف نکل گئے تھے۔^{۲۱۱} نظم میں شعری حسن کی کمی ہے۔ لیکن شاعر نے چونکہ اس پورے واقعے کو خود اپنی آنکھوں سے دیکھا لہذا پوری تفصیل اس نظم میں بیان کی ہے۔ اس طفیلیانی کو وہ عظیم سانحہ قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ وہ اس سانحے کو ساری عمر نہیں بھول پائیں گے۔

یوں تو اس کے واقعے جتنے ہیں سب ہیں پُر اثر میں نے جو دیکھا نہیں بھولوں گا اس کو عمر بھر^{۲۱۲}

سید علی حیدر طباطبائی نے ”شہر آشوب“^{۲۱۳} کے عنوان سے مختلف اشعار اور قطعات کو یکجا کیا ہے۔

جان و مال کی تباہی کے ساتھ ساتھ دونا یاب جواہر اور کتب خانوں کی بربادی پر وہ نوحہ کناں ہیں:

مرنے سے بچے جو وہ ہیں محتاج و فقیر سیلاب میں ہو گیا تلف مالِ خطیر
نادر وہ جواہر کہ نہ تھا جن کا نظیر بے مثل کتابیں کہ نہ تھا جن کا شمار^{۲۱۳}
اس کے علاوہ محمد احمد علی جوہر نے ”قیامت منبری“^{۲۱۵} کے نام سے چھوٹی بحری ایک نظم لکھی جس
میں اس انقلاب کے اثرات کا جائزہ لیا ہے۔

کل جنہیں دنیا کی نعمت تھی نصیب در بدر ہیں آج محتاج و غریب^{۲۱۶}
فاروق شاہ پوری کی نظم ”حیدر آباد کی تباہی“^{۲۱۷} کے عنوان سے زمانہ کانپور میں شائع ہوئی۔
شاعر نے اسے اپنے درگھرے دل کی صدا قرار دیا اور اس تباہی پر آنسو بہائے۔ جس طرح ایک ہنستا بستا شہر
طفیلی کے بعد جڑے دیا رکا نقشہ پیش کر رہا تھا، اس کی تصویر کشی کی ہے:

بن گیا ہے رنج و مایوسی کی اک تصویر تو تیری صورت سے عیاں ہیں حسرت و غم کے نشاں
آہ کس کے سوگ نے تجھ کو کیا ہے سوگوار اٹک خونیں دیدہ ترے ترے ہیں کیوں رواں^{۲۱۸}
اس تباہی کا دردناک منظر پیش کرتے ہوئے شاعر نے بڑے جذباتی انداز میں اس شہر کی رفعت و
شان کو نہ صرف بیان کیا بلکہ ماضی اور حال سے درپچوں میں جھانک کر ان مناظر کو بڑے مؤثر انداز سے پیش
کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ عظمت جس کا اب نشان تک باقی نہیں رہا، اس عظمتِ رفتہ کا نقشہ کچھ یوں کھینچا ہے:
مذریل آب موسیٰ ہو گئے یہ سب کے سب مٹ گئے پانی کے ہاتھوں تیری عظمت کے نشاں^{۲۱۹}
اس عظیم سامنے پر پورے ہندوستان میں جو ردِ عمل سامنے آیا اور لوگ جس طرح سوگوار ہوئے اس
بابت شاعر کا بیان ہے کہ:

مشہر ہے تیری بربادی کا قصہ چار سو خون کے آنسو رلائی ہے یہ تیری داستان
صفحہ تاریخ رنگیں ہوں گے تیرے ذکر سے خوں سے لکھا جائے گا تیری تباہی کا بیان^{۲۲۰}
”سیل فٹا“ کے نام سے ایک اور نظم مرزا نظام شاہ لیب گورگانی دہلوی نے بھی لکھی۔ مسدس کی ہیئت
میں لکھی گئی اس نظم کے آٹھ بند ہیں۔ نظم میں فنی خامیاں موجود ہیں لیکن اس واقعے پر ایک حساس دل کی
صدا صاف سنائی دیتی ہے۔ اس طفیلی کی شدت کے بیان کو دیکھیے:

شور طوفان سے لرزتے تھے جبال و کھسار صور پھکنے کا گماں ہوتا تھا سب کو ہر بار

تھے اذا زلزلت الارض کے پیدا آثار نفسی نفسی کی صدا ہوتی تھی گروں کے پار ۲۲۱
حامد حسن قادری نے بھی ”سیلاب“ کے نام سے ایک نظم لکھی۔ نظم اصل میں تو رام پور میں آنے
والے سیلاب سے متاثر ہو کر لکھی گئی لیکن اس ضمن میں شاعر حیدر آباد دکن میں آنے والی تباہی کو بھی فراموش نہ
کر سکے۔ لہذا وہ سیلاب کی غضبناکی کا حال بیان کرتے ہوئے بے اختیار یہ اشعار پیش کرنے پر مجبور ہوئے:
تیری فکر سے نہ سنبھلا حیدر آباد آج تک ہو سکے ہرگز نہ سب اوجڑے گھر آباد آج تک
کل کیا تھا تو نے اس کا شیعہ دل چور چور آج تیرے ہاتھ سے ہے چاک داماں رام پور ۲۲۲
ماہر کٹوری نے اپنی ایک مختصر نظم میں اس واقعے کی مادہ تاریخ بھی نکالی ہے:

پھر گروں کچھ خبر بھی ہے تجھے کیا ہو گیا سینکڑوں گھر گر گئے اک حشر برپا ہو گیا
سنگ دل دوتے ہیں ماہر دیکھ کر اس حال کو کھا گئی کس کی نظریہ شہر کو کیا ہو گیا ۲۲۳

(۳۱۷ف)

غرض کہ ایک صدی قبل پیش آنے والا یہ واقعہ حیدر آباد دکن کی تاریخ کا وہ الم ناک سانحہ ہے جس
کو آج بھی یاد کیا جاتا ہے اور جس کے جگر خراش اور دردناک واقعات کسی قیامت سے کم نہ تھے۔ زمانہ ہزاروں
رنگ بدلتا ہے۔ دنیا میں ہمیشہ اس قسم کے تغیرات، انقلابات اور سانحات ہوتے رہتے ہیں لیکن کچھ سانحات
ایسے ہوتے ہیں جن کا اثر چارپشت کے بعد بھی باقی رہتا ہے۔ ایسے ہی سانحات میں طغیانی رود موسیٰ کو بھی
شمار کیا جاسکتا ہے۔

مندرجہ بالا صفحات میں یہ کوشش کی گئی ہے کہ طغیانی کی مفصل واقعات اور شاعری میں اس واقعے
کے اثرات کا جائزہ لیا جائے۔ مقالے کو ریسرچ جنرل کی مناسبت سے مختصر کیا گیا ہے امید ہے کہ بعد میں اس
موضوع کو تفصیل سے کتابی شکل میں پیش کیا جائے گا۔ ان واقعات کی مزید تفصیل ملاحظہ کرنا مقصود ہو تو رسالہ
ادیب دکن کا طوفان نمبر ۱۹۰۸ء بہار خزاں حیدر آباد یعنی طغیانی رود موسیٰ مؤلفہ و مصنفہ
مولوی سید محمد حسین صاحب اغلب موہلی اور اخبار متمیز دکن کی فائل بابت ۱۹۰۸ء-۱۹۰۹ء ملاحظہ کی جاسکتی
ہے۔ ۲۲۳

حواشی

- ۰ صدر شعبہ اربوہ کراچی گز امرا سکول، کراچی۔
- ۱۔ وحیدہ نسیم، ”نیش گھٹ“ صوبہ سی کے کنٹارے معتمد حیدر قاضی (کراچی، گلستانِ مطبوعہ، ۱۹۹۱ء)؛ ص ۵۔
- ۲۔ بہت سے اربوہ شعرائے اس مادی کو ”موسیٰ مدنی“ بھی لکھا ہے لیکن اصل نام ”موسیٰ“ ہی ہے۔ دیکھیے: تاریخ گلزار آصفیہ معتمد خواجہ غلام حسین خاں (حیدر آباد دکن؛ مطبع محمدی، ۱۳۰۸ھ)، ص ۵۵۰۔
- ۳۔ وحیدہ نسیم، ص ۶۔
- ۴۔ سید خورشید علی، ”حیدر آباد کی حسرت ناک تباہی“ مشمولہ ادیب حیدر آباد دکن طوفانِ نمبر (۱۹۰۸ء)؛ ص ۲-۳۔
- ۵۔ وحیدہ نسیم، ص ۶۔
- ۶۔ سید خورشید علی، ص ۶۔
- ۷۔ فخر الدین ارمان، ”رود موسیٰ“ سبب رس دکن (جنوری ۱۹۳۹ء)؛ ص ۱۹۷۔
- ۸۔ مرزا ظفر الحسن، دکن اداس ہے یارو (کراچی: انوار کیا نگار غالبہ، ۱۹۷۸ء)؛ ص ۳۹۔
- ۹۔ ظفر علی خاں، ”رود موسیٰ“ مشمولہ دکن ریویو حیدر آباد دکن (جنوری ۱۹۰۵ء)؛ ص ۱-۲۔
- ۱۰۔ فخر الدین ارمان، ص ۱۹۷۔
- ۱۱۔ سید خورشید علی، ص ۶۔
- ۱۲۔ ایضاً، ص ۷۔
- ۱۳۔ مائیکہ راؤ وکیل راکہ بیستان آصفیہ صدر اول (حیدر آباد دکن؛ مطبع انوار الاسلام، ۱۳۳۷ھ)؛ ص ۸۰۲۔
- ۱۴۔ خواجہ غلام حسین خاں، تاریخ گلزار آصفیہ ص ۵۵۰۔
- ۱۵۔ مائیکہ راؤ وکیل راکہ ص ۸۰۲۔
- ۱۶۔ سید خورشید علی، ص ۸۔
- ۱۷۔ ایضاً۔
- ۱۸۔ مائیکہ راؤ وکیل راکہ ص ۸۰۲-۸۰۵۔
- ۱۹۔ ایضاً، ص ۸۰۵۔
- ۲۰۔ ایضاً۔
- ۲۱۔ نعمت علی خاں عالی، بحوالہ سید خورشید علی، ص ۲۷-۲۸۔
- ۲۲۔ مائیکہ راؤ وکیل راکہ ص ۸۰۵۔
- ۲۳۔ علامہ نجم افغانی خاں، تاریخ ریاست حیدر آباد (گھنٹو؛ مطبع نول کشور، ۱۹۳۰ء)؛ ص ۵۶۷۔
- ۲۴۔ مائیکہ راؤ وکیل راکہ ص ۸۰۵۔
- ۲۵۔ علامہ نجم افغانی خاں، ص ۵۶۷۔
- ۲۶۔ مائیکہ راؤ وکیل راکہ ص ۸۰۵۔
- ۲۷۔ ایضاً، ص ۸۰۶۔

- ۳۸۔ سید خورشید علی، ص ۸۔
- ۳۹۔ نواب خرقا مالدولہا وں بحوالہ مستان آصفیہ ص ۸۰۷۔
- ۴۰۔ مکتبہ راؤ وگل راہ ص ۸۰۶۔
- ۴۱۔ نواب خرقا مالدولہا وں بحوالہ مستان آصفیہ ص ۸۰۶-۸۰۷۔
- ۴۲۔ مکتبہ راؤ وگل راہ ص ۸۰۸۔
- ۴۳۔ ایضاً۔
- ۴۴۔ ایضاً۔
- ۴۵۔ سید خورشید علی، ص ۸۔
- ۴۶۔ مکتبہ راؤ وگل راہ ص ۸۰۸۔
- ۴۷۔ علامہ نجم الحقی خاں، ص ۵۶۷۔
- ۴۸۔ مکتبہ راؤ وگل راہ ص ۸۰۸۔ مزید وضاحت کے لیے دیکھیے: رسالہ ادیب ذکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء): ص ۸۔
- ۴۹۔ علامہ نجم الحقی خاں، ص ۵۶۲۔
- ۵۰۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ظفر علی خاں: ادیب و شاعر (لاہور، مکتبہ خیابان ادب، ۱۹۶۷ء)، ص ۳۸۔
- ۵۱۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، مولانا ظفر علی خاں: حیات، خدمات و آثار (لاہور، مکتبہ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء)، ص ۳۸۔
- ۵۲۔ مرزا فرحت اللہ بیگ میری داستان (لاہور، نکلشن ہاؤس، ۱۹۹۸ء)، ص ۹۸۔
- اس کے علاوہ حیدر آباد ذکن کے تمام مؤرخین نے یہی من ورج کیا ہے۔
- ۵۳۔ علامہ نجم الحقی خاں، ص ۵۶۳۔
- ۵۴۔ ایضاً۔
- ۵۵۔ مکتبہ راؤ وگل راہ ص ۸۰۹۔
- ۵۶۔ علامہ نجم الحقی خاں، ص ۵۶۳۔
- ۵۷۔ مرزا فرحت اللہ بیگ ص ۱۰۵۔
- ۵۸۔ مکتبہ راؤ وگل راہ ص ۸۰۹۔
- ۵۹۔ سید خورشید علی، ص ۲۔
- ۶۰۔ مرزا فرحت اللہ بیگ، ص ۱۰۴۔
- ۶۱۔ سید محمد فاروق، ”حیدر آباد کی تاجی“، شمولہ رسائل کان پور (دسمبر ۱۹۰۸ء)، ص ۳۱۵۔
- ۶۲۔ علامہ نجم الحقی خاں، ص ۵۶۴۔
- ۶۳۔ مکتبہ راؤ وگل راہ ص ۸۱۰۔

ان کی بات اس لیے بھی حتمی جانی جائے گی کہ ان کی تصنیف مستان آصفیہ اس ماحے کے صرف ایک برس بعد ۱۳۲۷ھ میں منظر عام پر آئی جب کہ نجم الحقی خاں صاحب کی تصنیف تاریخ ریاست حیدر آباد اس ماحے کے ۳۲ برس بعد ۱۹۳۳ء میں شائع

ہوتی۔

- ۵۴۔ سید خورشید علی، ص ۵۳۔
- ۵۵۔ علامہ محمد باقی خاں، ص ۵۶۳۔
- ۵۶۔ سید احمد حسین امجد حیدر آبادی، ریاض المسجد (حیدر آباد کوکن، ممباہ و پریس، ۱۳۳۴ھ)، ص ۵۳۔
- ۵۷۔ مائیکہ راکوٹھل راکوٹھل، ص ۸۱۰۔
- ۵۸۔ محبت حسین محبت، ”مرثیہ شہدائے طغیان روی“، مشمولہ ادیب و کن (۱۹۰۸ء)، ص ۹۵۔
- ۵۹۔ سید خورشید علی، ص ۵۳۔
- ۶۰۔ عبدالحلیم شرر، ”مویٰ ندی! مویٰ ندی!!“، مشمولہ دل گداز حیدر آباد کوکن (اکتوبرہ ۱۹۰۸ء)، ص ۶۔
- ۶۱۔ مائیکہ راکوٹھل راکوٹھل، ص ۸۱۰۔
- ۶۲۔ علامہ محمد باقی خاں، ص ۵۶۵۔
- ۶۳۔ سید خورشید علی، ص ۱۰۰۔
- ۶۴۔ مائیکہ راکوٹھل راکوٹھل، ص ۸۱۰-۸۱۱۔
- ۶۵۔ مرزا فرحت اللہ یکہ، ص ۱۰۲۔
- ۶۶۔ ایضاً۔
- ۶۷۔ سید خورشید علی، ص ۱۲۔
- ۶۸۔ علامہ محمد باقی خاں، ص ۵۶۳۔
- ۶۹۔ مرزا فرحت اللہ یکہ، ص ۹۹۔
- ۷۰۔ مائیکہ راکوٹھل راکوٹھل، ص ۸۱۱۔
- ۷۱۔ علامہ محمد باقی خاں، ص ۵۶۳۔
- ۷۲۔ مرزا فرحت اللہ یکہ، ص ۱۰۷۔
- ۷۳۔ علامہ محمد باقی خاں، ص ۵۶۳۔
- ۷۴۔ سید خورشید علی، ص ۱۲۔
- ۷۵۔ علامہ محمد باقی خاں، ص ۵۶۳۔
- ۷۶۔ مائیکہ راکوٹھل راکوٹھل، ص ۸۱۱۔
- ۷۷۔ علامہ محمد باقی خاں، ص ۵۶۵۔
- ۷۸۔ سید خورشید علی، ص ۳۲۔
- ۷۹۔ ایضاً، ص ۱۷-۲۶۔
- ۸۰۔ علامہ محمد باقی خاں، ص ۵۶۳۔
- ۸۱۔ مائیکہ راکوٹھل راکوٹھل، ص ۸۱۱-۸۱۲۔
- ۸۲۔ مرزا فرحت اللہ یکہ، ص ۱۰۲۔

- ۸۳۔ سید خورشید علی، ص ۲۹-۴۱۔
- ۸۴۔ محمد الدین ثوقہ، ظفر علی خاں، ”مشمولہ اخبار نوید مسوں کے حالات“ (لاہور: مطبوعہ صفا عام اسٹیم پریس، ۱۹۱۴ء)، ص ۱۲۔
- ۸۵۔ شفقت رشوی، ”مولانا ظفر علی خاں کا تعلق ریا ست حیدرآباد سے“ ”مشمولہ اخبار صفا ست جینرل پوسٹ (ایپریل، جولن ۲۰۰۹ء): ص ۵۶۔
- ۸۶۔ مرزا اکبر علی بیگہ محمد عزیز مرزا: شخصیت، حیات اور کارنامے (حیدرآباد و کرا: ادارہ شعر و شاعری، ۱۹۸۷ء)، ص ۱۲۶۔
- ۸۷۔ محمد الدین ثوقہ، ص ۱۲۔
- ۸۸۔ نواب دقا رالملک، ”نویاچہ“ ”مشمولہ اخبارات عزیز مرتبہ فنی و پائزائے علم (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۱ء)، ص ۱۱۲-۱۵۔
- ۸۹۔ مرزا اکبر علی بیگہ، ص ۱۲۶۔
- ۹۰۔ محمد یحییٰ شہا، سیر المصنفین حصہ دوم (دہلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۲۸ء)، ص ۲۶۶۔
- ۹۱۔ نواب دقا رالملک، ص ۱۵۔
- ۹۲۔ شفقت رشوی، ص ۵۵-۵۶۔
- ۹۳۔ نواب دقا رالملک، ص ۱۵۔
- ۹۴۔ شفقت رشوی، ص ۵۶۔
- ۹۵۔ نواب دقا رالملک، ص ۱۵۔
- ۹۶۔ محمد یحییٰ شہا، ص ۲۶۷۔
- ۹۷۔ نواب دقا رالملک، ص ۱۵۔
- ۹۸۔ مرزا اکبر علی بیگہ، ص ۱۲۷۔
- ۹۹۔ علامہ محمد یحییٰ خاں، ص ۵۶۶۔
- ۱۰۰۔ مرزا فرحت اللہ بیگہ، ص ۱۰۷۔
- ۱۰۱۔ سید خورشید علی، ص ۴۲-۵۳۔
- ۱۰۲۔ مائیکہ داؤد جمل راقی، ص ۸۱۶۔
- ۱۰۳۔ مرزا اکبر علی بیگہ، ص ۱۲۶۔
- ۱۰۴۔ مائیکہ داؤد جمل راقی، ص ۸۱۷۔
- ۱۰۵۔ بچوالہ سید خورشید علی، ص ۴۳۔
- ۱۰۶۔ عبد اللیم شرر، ص ۵۴۔
- ۱۰۷۔ علامہ محمد یحییٰ خاں، ص ۵۶۵۔
- ۱۰۸۔ سید خورشید علی، ص ۴۳۔
- ۱۰۹۔ ایضاً، ص ۶۲-۶۹۔
- ۱۱۰۔ ایضاً، ص ۴-۳۔

- ۱۱۔ مرزا فرحت اللہ یکہ ص ۱۰۵۔
- ۱۱۲۔ عبدالحلیم شرر، ص ۲۔
- ۱۱۳۔ ایضاً، ص ۳۔
- ۱۱۴۔ شورش کا خمیری، ”مولانا ظفر علی خاں“، مشمولہ نقوش لاہور شمعیات نمبر (۱۹۵۶ء)؛ ص ۵۹۸۔
- ۱۱۵۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ظفر علی خاں: ادیب و شاعر (لاہور، مکتبہ خیابان ادب، ۱۹۶۷ء)، سرورق کی پشت۔
- ۱۱۶۔ ایضاً، ص ۱۳۸۔
- ۱۱۷۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، مولانا ظفر علی خاں: حیات، خدمات و آثار (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء)، سرورق کی پشت اور مندرجات سے پہلے والے صفحے پر سن درج ہے۔
- ۱۱۸۔ ایضاً، ص ۳۸۔
- ۱۱۹۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ظفر علی خاں: ادیب و شاعر، ص ۱۵۲۔
- ۱۲۰۔ مولانا ظفر علی خاں، ”دکن ریویو کی عزت افزائی“، مشمولہ دکن ریویو حیدرآباد دکن (مارچ ۱۹۰۵ء)؛ ص ۲۵۔
اس میں دو خطوط شائع ہوئے، پہلا خط نور اللہ اور دوسرا مولانا طاہر حسین خاں کا ہے۔
- ۱۲۱۔ مولانا طاہر حسین خاں، ”دکن ریویو کی عزت افزائی“، خط مشمولہ دکن ریویو حیدرآباد دکن (مارچ ۱۹۰۵ء)؛ ص ۲۵۔
- ۱۲۲۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، مولانا ظفر علی خاں: حیات، خدمات و آثار، ص ۳۸۔
- ۱۲۳۔ مولانا ظفر علی خاں، ”روبوہی“، مشمولہ دکن ریویو حیدرآباد دکن (جنوری ۱۹۰۵ء)؛ ص ۲۔
- ۱۲۴۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ظفر علی خاں: ادیب و شاعر، ص ۱۸۴۔
- ۱۲۵۔ مولانا ظفر علی خاں، ”روبوہی“، ص ۱۔
- ۱۲۶۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے یہ نظم مسخزن دہلی کے شمارے جنوری ۱۹۰۹ء سے نقل کی ہے۔ لیکن ہوائی مصرع ”تو وضع ایہ دی جتو
شبان داوری ہے“ درج کیا ہے جب کہ درست مصرع وہی ہے جو مقالے میں درج ہے۔ ملاحظہ کیجیے ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ظفر
علی خاں: ادیب و شاعر، ص ۳۴۷۔
- ۱۲۷۔ مولانا ظفر علی خاں، ”روبوہی“، ص ۲۔
- ۱۲۸۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ظفر علی خاں: ادیب و شاعر، ص ۱۸۴۔
- ۱۲۹۔ مولانا ظفر علی خاں، ”شور مجھ“، مشمولہ بیہارستان (لاہور، مکتبہ کاروان، بن مدار، ص ۱۰-۱۴۔
- ۱۳۰۔ موازنے کے لیے دیکھیے: بیہارستان میں شامل نظم ”شور مجھ“ کا صفحہ نمبر ۱۲۵۱ اور مسخزن دہلی (جنوری ۱۹۰۹ء) ص ۶۶-۷۰۔
- ۱۳۱۔ امیر حسین خاں نظیر لدھیانوی، مرتبہ بیہارستان، ص ۱۔
- ۱۳۲۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ظفر علی خاں: ادیب و شاعر، ص ۶۷۔
- ۱۳۳۔ امیر حسین خاں نظیر لدھیانوی، ص ۱۔
- ۱۳۴۔ زمیندار (۱۳ جولائی ۱۹۶۳ء)۔
- ۱۳۵۔ محمد الدین فوق، ص ۱۲۔
- ۱۳۶۔ ڈاکٹر غلام حسین خاں ذوالفقار، مولانا ظفر علی خاں: حیات، خدمات و آثار، ص ۳۸۔

- ۱۳۷۔ محمدالدین فوق، ص ۱۲۔
- ۱۳۸۔ ڈاکٹر غلام حسین خاں ذوالفقار، مولانا ظفر علی خاں: حیات، خدمات و آثار، ص ۴۸۔
- ۱۳۹۔ مولانا ظفر علی خاں، ”شورِ محشر“، مشمولہ، مخزنِ دلی (جنوری ۱۹۰۹ء)، ص ۶۶-۷۰۔
- ۱۴۰۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ظفر علی خاں: ادیب و شاعر، ص ۳۳۵-۳۳۲۔
- ۱۴۱۔ سر عبدالحق، ”شورِ محشر“، مشمولہ، مخزنِ دلی (جنوری ۱۹۰۹ء)، ص ۶۶۔
- ۱۴۲۔ مولانا ظفر علی خاں، ”شورِ محشر“، ص ۶۶۔
- ۱۴۳۔ ایضاً، ص ۶۷۔
- ۱۴۴۔ مودرن کے لیے نظم ”روہوتی“، مشمولہ دکن ریویو حیدرآباد نوکن (جنوری ۱۹۰۵ء) اور ”شورِ محشر“، مشمولہ، مخزنِ دلی (جنوری ۱۹۰۹ء) ملاحظہ کیجیے۔
- ۱۴۵۔ نظم ”روہوتی“ کے وہ سات شعارجو ”شورِ محشر“ میں شامل نہیں، دیکھنے کے لیے ملاحظہ کیجیے: دکن ریویو حیدرآباد نوکن (جنوری ۱۹۰۵ء)، ص ۲-۱۔
- ۱۴۶۔ مولانا ظفر علی خاں، ”شورِ محشر“، ص ۶۸۔
- ۱۴۷۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، مولانا ظفر علی خاں: حیات، خدمات و آثار، ص ۵۲۔
- ۱۴۸۔ مولانا ظفر علی خاں، ”شورِ محشر“، ص ۶۸۔
- ۱۴۹۔ ایضاً۔
- ۱۵۰۔ ایضاً، ص ۶۹۔
- ۱۵۱۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ظفر علی خاں: ادیب و شاعر، ص ۳۳۹ میں سہولیت مصرع ”سہی ہوئی ہے خلقت، ہوش، حواس ہیں مثل“ درج ہے۔ اسی وجہ سے یہ مصرع وزن سے بھی گر گیا ہے۔
- ۱۵۲۔ درست شعر کے لیے ملاحظہ کیجیے ظفر علی خاں، ”شورِ محشر“، ص ۶۹۔
- ۱۵۳۔ ظفر علی خاں کے مجموعہ کلام میں ہر سستان میں یہ مصرع اس طرح درج ہے: ”مگر میں ہر کھنڈر میں لاشے پڑے ہوئے ہیں“، دیکھیے، ص ۱۲۔ جب کہ مخزن (جنوری ۱۹۰۹ء)، ص ۶۹ اور ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار کی مذکورہ بالا تعریف ظفر علی خاں: ادیب و شاعر کے ص ۳۳۹ میں یہ مصرع اس طرح درج ہے جیسا کہ رقم نے مقالے میں درج کیا ہے۔
- ۱۵۴۔ مولانا ظفر علی خاں، ”شورِ محشر“، ص ۶۹۔
- ۱۵۵۔ ایضاً۔
- ۱۵۶۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، مولانا ظفر علی خاں: حیات، خدمات و آثار، ص ۵۲۔
- ۱۵۷۔ مولانا ظفر علی خاں، ”شورِ محشر“، ص ۷۰۔
- ۱۵۸۔ ایضاً۔
- ۱۵۹۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ظفر علی خاں: ادیب و شاعر، ص ۶۷۔
- ۱۶۰۔ مولانا ظفر علی خاں، ”شورِ محشر“، ص ۷۰۔
- ۱۶۱۔ ایضاً۔

- ۱۶۲۔ پروفیسر سید محمد، ”امجد، جواب سرمد“ مشمولہ سب رس وکن امجد نمبر (نئی، جولن ۱۹۶۲ء) ص ۱۳۔
- ۱۶۳۔ عظیم الدین محبت، ”امجد بحیثیت غزل گو“ سب رس وکن (۱۹۶۲ء) ص ۳۶۔
- ۱۶۴۔ سید احمد حسین امجد حیدر آبادی، بحوالہ عظیم الدین محبت، ص ۳۶۔
- ۱۶۵۔ پروفیسر خواجہ حیدر الدین شاہ، حکیم المتعصرا حضرت امجد حیدر آبادی ایک تعارف (کراچی: بہادر پارکنگ اکیڈمی، ۱۹۹۳ء)، ص ۱۸۔
- ۱۶۶۔ سید احمد حسین امجد حیدر آبادی، جمال امجد (وکن: عظیم الدین پریس، ۱۹۳۸ء)، ص ۸۵-۸۷۔
- ۱۶۷۔ ایضاً، ص ۸۸-۹۶۔
- ۱۶۸۔ نصیر الدین ہاشمی، ”مقدمہ“ مکتوبات امجد مرتبہ نصیر الدین ہاشمی (حیدر آباد وکن: طبع المصاحف، ۱۳۳۵ھ) ص ۸۔
- ۱۶۹۔ سید احمد حسین امجد حیدر آبادی، ریاضیات امجد (کراچی: احمد پرائیڈ، ۱۹۶۸ء) ص ۵۸۔
- ۱۷۰۔ منیر جانو کا کوس جی، ”امجد بحیثیت رباعی گو شاعر“ مشمولہ ار مستقل امجد مرتبہ خواجہ حیدر الدین شاہ (حیدر آباد وکن: ادارہ اویلیات اردو، ۱۹۵۹ء) ص ۳۶۔
- ۱۷۱۔ سید احمد حسین امجد حیدر آبادی، ریاضیات امجد (کراچی: ادارہ اشاعت، ۱۹۶۰ء)، ص ۸۳۔
- ۱۷۲۔ خواجہ حیدر الدین شاہ، ”وکن کا نامور شاعر“ مشمولہ ار مستقل امجد ص ۶۹۔
- ۱۷۳۔ پروفیسر سید محمد، ص ۱۳۔
- ۱۷۴۔ سید احمد حسین امجد حیدر آبادی، جمال امجد ص ۱۲۔
- ۱۷۵۔ سید احمد حسین امجد حیدر آبادی، اردو شاعری کا انتخاب مرتبہ ڈاکٹر محی الدین قاری زور (نئی دہلی: ساہتیہ اکیڈمی، ۱۹۹۳ء) ص ۱۹۲۔
- ۱۷۶۔ نصیر الدین ہاشمی، ”امجد حیدر آبادی“ مشمولہ یاد گار امجد مرتبہ محمد اکبر الدین صدیقی (حیدر آباد وکن: مطبع امجدیہ، ۱۹۶۲ء) ص ۲۶۔
- ۱۷۷۔ نصیر الدین ہاشمی، ”امجد حیدر آبادی“ مشمولہ نقوش لاہور شخصیات نمبر اول (جنوری ۱۹۵۶ء) ص ۳۳۲۔
- ۱۷۸۔ پروفیسر سید محمد، ص ۱۳۔
- ۱۷۹۔ عبدالحی وارثی، ”توپاچہ“ مشمولہ ریاض امجد (حیدر آباد وکن: عماد پریس، ۱۳۳۲ھ) ص ۲۔
- ۱۸۰۔ پروفیسر خواجہ حیدر الدین شاہ، حکیم المتعصرا حضرت امجد حیدر آبادی ایک تعارف، ص ۵۸۔
- ۱۸۱۔ سید احمد حسین امجد حیدر آبادی، ریاض امجد، ص ۵۲۔
- ۱۸۲۔ ایضاً۔
- ۱۸۳۔ ایضاً، ص ۵۲-۵۳۔
- ۱۸۴۔ سید احمد حسین امجد حیدر آبادی، ریاض امجد (حیدر آباد وکن: عماد پریس، ۱۳۳۵ھ) ص ۵۶۔
- ۱۸۵۔ ایضاً، ص ۵۶۔
- ۱۸۶۔ سید احمد حسین امجد حیدر آبادی، ”تصویر غم“، ص ۶۰۔
- ۱۸۷۔ مولانا مناظر حسن گیلانی، ”تھم اشعار حضرت امجد حیدر آبادی اور فقیر گیلانی“ مشمولہ سب رس حیدر آباد وکن ش ۷-۸ جلد ۱، ۱۹۱۹ء امجد

نمبر (سن ہزارو): ص ۵۲۔

- ۱۸۸۔ سید احمد حسین امجد حیدر آبادی، ریاض المسجد، ص ۵۲۔
- ۱۸۹۔ سید احمد حسین امجد حیدر آبادی، ”نامہ ہائے درویش“، مشمولہ ادیب حیدر آبادی کن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء): ص ۹۳۔
- ۱۹۰۔ سید احمد حسین امجد حیدر آبادی، ”افسانہ“، مشمولہ مذکور (فروری ۱۹۰۹ء): ص ۱۳۲۔
- ۱۹۱۔ بشیر التماشیم، ”یاد امجد“، مشمولہ سب رس کراچی امجد نمبر (۱۹۲۴ء): ص ۱۰۲۔
- ۱۹۲۔ سید سخیل ابوسعد، ”شاہ باغی، امجد“، مشمولہ سب رس کراچی امجد نمبر (۱۹۲۴ء): ص ۱۱۸۔
- ۱۹۳۔ محبت حسین مجتہ، ”مرثیہ شہدائے وطنی روایتی“، مشمولہ ادیب حیدر آبادی کن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء): ص ۹۲۔
- ۱۹۴۔ ایضاً، ص ۹۳۔
- ۱۹۵۔ ایضاً، ص ۹۴۔
- ۱۹۶۔ ایضاً، ص ۹۷۔
- ۱۹۷۔ ایضاً، ص ۸۹۔
- ۱۹۸۔ ایضاً، ص ۸۹-۹۰۔
- ۱۹۹۔ ایضاً، ص ۹۰۔
- ۲۰۰۔ سید شاکر احمدی، ”میل خا“، مشمولہ ادیب حیدر آبادی کن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء): ص ۹۶۔
- ۲۰۱۔ ایضاً، ص ۵۶-۹۵۔
- ۲۰۲۔ ایضاً، ص ۹۶۔
- ۲۰۳۔ ایضاً، ص ۹۷۔
- ۲۰۴۔ سیف الدین شاپ، ”میل خا“، مشمولہ ادیب حیدر آبادی کن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء): ص ۹۸-۱۰۱۔
- ۲۰۵۔ ایضاً، ص ۱۰۲۔
- ۲۰۶۔ ایضاً، ص ۹۹۔
- ۲۰۷۔ سید ظفر حسن میرت، ”انقلاب دہر“، مشمولہ ادیب حیدر آبادی کن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء): ص ۱۰۲-۱۰۳۔
- ۲۰۸۔ ایضاً، ص ۱۰۲۔
- ۲۰۹۔ ایضاً، ص ۱۰۲۔
- ۲۱۰۔ عبد الکریم خاں میر و بلوی، ”تسا تہجرت“، مشمولہ ادیب حیدر آبادی کن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء): ص ۱۱۳-۱۲۰۔
- ۲۱۱۔ عبد الکریم خاں میر و بلوی، ”مواثقی“، ص ۱۱۷۔
- ۲۱۲۔ عبد الکریم خاں میر و بلوی، ”تسا تہجرت“، ص ۱۱۵۔
- ۲۱۳۔ سید علی حیدر علیا، ”شہر آشوب“، مشمولہ ادیب حیدر آبادی کن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء): ص ۷۳-۸۱۔
- ۲۱۴۔ ایضاً، ص ۸۰۔
- ۲۱۵۔ محمد امجد علی جوہر، ”قیامت منتری“، مشمولہ ادیب حیدر آبادی کن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء): ص ۱۳۱-۱۳۲۔
- ۲۱۶۔ ایضاً، ص ۱۳۲۔

- ۳۱۷۔ فاروق شاہ پوریؒ ”حیدرآباد کی تاجی“ مشمولہ رسائل کان پور (دسمبر ۱۹۰۸ء)؛ ص ۳۱۵-۳۱۶۔
- ۳۱۸۔ ایضاً، ص ۳۱۵۔
- ۳۱۹۔ ایضاً، ص ۳۱۶۔
- ۳۲۰۔ ایضاً۔
- ۳۲۱۔ مرزا نظام شاہ حبیب کو رگانی و بلویؒ ”سپیل ٹا“ مشمولہ ادیب حیدرآباد وکن (ستمبر ۱۹۰۹ء)؛ ص ۳۵۔
- ۳۲۲۔ حامد حسن قادریؒ ”سیلاب“ مشمولہ رسائل کان پور (ستمبر ۱۹۰۹ء)؛ ص ۳۰۷۔
- ۳۲۳۔ ماہر کھوریؒ ”تاریخ ہائے طفیلی“ مشمولہ ادیب حیدرآباد وکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)؛ ص ۱۳۳۔
- یہ مادہ تاریخ غامبی تقویم کے مطابق ہے۔
- ۳۲۴۔ مائیک راڈوئل رائے ص ۸۲۲۔

مآخذ

- ابوسعید سید اسماعیلؒ۔ ”شاہ ربابی، امجد“۔ مشمولہ سبب رس کراچی امجد نمبر (۱۹۶۲ء)۔
- احمدی، سید ثار احمد۔ ”سپیل ٹا“۔ مشمولہ ادیب حیدرآباد وکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)۔
- ارمان فخر الدینؒ۔ ”روموتی“۔ سبب رس وکن (جنوری ۱۹۳۹ء)۔
- امجد حیدرآبادی، سید احمد حسین۔ ریاضیات امجد۔ کراچی: احمد پور، ۱۹۶۸ء۔
- _____۔ ریاضیات امجد۔ کراچی: دارالاشاعت، ۱۹۶۰ء۔
- _____۔ ”نائد ہائے روموتی“۔ مشمولہ ادیب حیدرآباد وکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)۔
- _____۔ ”افسانہ نظم“۔ مشمولہ رسائل کان پور (فروری ۱۹۰۹ء)۔
- _____۔ جمال امجد وکن: اعظم اعظم پریس، ۱۹۴۸ء۔
- _____۔ ریاض امجد۔ حیدرآباد وکن: عمارت پریس، ۱۳۳۲ھ۔
- _____۔ ریاض امجد۔ حیدرآباد وکن: عمارت پریس، ۱۳۳۵ھ۔
- _____۔ اردو شاعری کا انتخاب۔ مرتبہ ڈاکٹر محمد امجد الدین قادری زوربانی ولسا پتہ آکیرمی، ۱۹۹۳ء۔
- بشر اتنا بیگمؒ۔ ”یاد امجد“۔ مشمولہ سبب رس کراچی امجد نمبر (۱۹۶۲ء)۔
- ہیکہ مرزا اکبر علیؒ۔ محمد عزیز مرزا: شخصیت، حیات اور کارنامے۔ حیدرآباد وکن: اوارہ شعرو حکمت، ۱۹۸۷ء۔
- ہیکہ مرزا فرحت اللہ۔ میری داستان۔ لاہور: گلشن ہاؤس، ۱۹۹۸ء۔
- نجم، محمد یحییٰ۔ سیر المصنفین۔ جلد دوم۔ دہلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۴۸ء۔
- جودت، محمد اسماعیلؒ۔ ”قیامت مثنوی“۔ مشمولہ ادیب حیدرآباد وکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)۔
- حاتی، مولانا طافہ حسینؒ۔ ”دکن ریویو کی مرثیہ فزولی“۔ خط مشمولہ دکن ریویو حیدرآباد وکن (مارچ ۱۹۰۵ء)۔
- غلام، مولانا ظفر علیؒ۔ ”شور و غوغا“۔ مشمولہ سخن و ملی (جنوری ۱۹۰۹ء)۔
- _____۔ ”دکن ریویو کی مرثیہ فزولی“۔ مشمولہ دکن ریویو حیدرآباد وکن (مارچ ۱۹۰۵ء)۔

- _____۔ ”روبوہی“۔ مشمولہ کن ریویو حیدرآبادوکن (جنوری ۱۹۰۵ء)۔
- _____۔ ”شور محشر“۔ مشمولہ بہارستان۔ لاہور، مکتبہ کاروان، بن نادر۔
- خال، علامہ محمد تقی۔ تاریخ ریاست حیدرآباد۔ مکتبہ مطبع نول کشور، ۱۹۳۰ء۔
- ذوالفقار ڈاکٹر غلام حسین۔ مولانا ظفر علی خاں: حیات، خدمات و آثار۔ لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء۔
- _____۔ ظفر علی خاں: ادیب و شاعر۔ لاہور، مکتبہ خیالان ادب، ۱۹۶۷ء۔
- راؤ، مانک رائو علی۔ بیستان آصفیہ۔ حصہ اول۔ حیدرآبادوکن مطبع انوار اسلام، ۱۳۲۷ھ۔
- رقسوی، شفقت۔ ”مولانا ظفر علی خاں کا تعلق ریاست حیدرآباد سے“۔ مشمولہ خدا بخش جرنل پینٹ (اپریل، جون ۲۰۰۹ء)۔
- زمیندار (۱۳ جولائی ۱۹۶۳ء)۔
- شاہد، خواجہ حید الدین۔ حکیم المتعرا حضرت امجد حیدر آبادی ایک تعارف۔ کراچی، بہار یار بنگ اکبری، ۱۹۹۳ء۔
- _____۔ ”وکن کا نامور شاعر“۔ مشمولہ ارستان امجد۔ مرتبہ خواجہ حید الدین شاہد۔ حیدرآبادوکن: ادارہ ادبیات اردو، ۱۹۵۹ء۔
- شباب، سیف الدین۔ ”نیل نغا“۔ مشمولہ ادیب حیدرآبادوکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)۔
- شرر، عبدالحکیم۔ ”موئی ندی! موئی ندی!!“۔ مشمولہ دل گداز حیدرآبادوکن (اکتوبر ۱۹۰۸ء)۔
- مہر دہلوی، عبدالحکیم خاں۔ ”نما بغیرت“۔ مشمولہ ادیب حیدرآبادوکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)۔
- مہر غلام الدولہ، نواب بہادر۔ بیستان آصفیہ۔ حیدرآبادوکن مطبع نور اسلام، ۱۳۲۷ھ۔
- غیاثی، سید علی حیدر۔ ”شہر آشوب“۔ مشمولہ ادیب حیدرآبادوکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)۔
- ظفر الحسن، مرزا دکن اداس سے یارو۔ کراچی: ادارہ یادگار غالب، ۱۹۷۸ء۔
- عالی، نعمت علی خاں۔ ادیب حیدرآبادوکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)۔
- عبدالقادر سر۔ ”شور محشر“۔ مشمولہ سخن و ملی (جنوری ۱۹۰۹ء)۔
- میرٹ، سید ظفر حسن۔ ”انقلاب دہر“۔ مشمولہ ادیب حیدرآبادوکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)۔
- علی، سید خورشید۔ ”حیدرآباد کی حسرت ناک تباہی“۔ مشمولہ ادیب حیدرآبادوکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)۔
- غلام حسین خاں، خواجہ تاریخ گلزار آصفیہ۔ حیدرآبادوکن مطبع محمدی، ۱۳۰۸ھ۔
- فاروق، سید محمد۔ ”حیدرآباد کی تباہی“۔ مشمولہ رسالہ کان پور (دسمبر ۱۹۰۸ء)۔
- فاروق، شاہ پیری۔ ”حیدرآباد کی تباہی“۔ مشمولہ رسالہ کان پور (دسمبر ۱۹۰۸ء)۔
- نور محمد الدین۔ ”ظفر علی خاں“۔ مشمولہ اخبار نویسنوں کے حالات۔ لاہور، مطبوعہ غلام سلیم پریس، ۱۹۱۲ء۔
- قادی، حامد حسن۔ ”سیلاب“۔ مشمولہ رسالہ کان پور (ستمبر ۱۹۰۹ء)۔
- کاخیری، شورش۔ ”مولانا ظفر علی خاں“۔ مشمولہ نقوش لاہور شمعیات نمبر (۱۹۵۶ء)۔
- کاکس جی، میجر ہانوت۔ امجد بیست رباعی کو شاعر“۔ مشمولہ ارستان امجد۔ مرتبہ خواجہ حید الدین شاہد۔ حیدرآبادوکن: ادارہ ادبیات اردو، ۱۹۵۹ء۔
- گیلانی، مولانا مناظر حسن۔ ”حکیم اشعر حضرت امجد حیدرآبادی اور فقیر گیلانی“۔ مشمولہ سب رس حیدرآبادوکن ش ۷-۸ جلد ۱۹، امجد نمبر (سن نادر)۔

- عجیب کہنگائی دہلوی، مرزا نظام شاہ۔ ”سیلِ فنا“۔ مشمولہ ادیب حیدر آباد دکن (ستمبر ۱۹۰۹ء)۔
- ماہرِ کھوری۔ ”تاریخِ ہائے طفیلی“۔ مشمولہ ادیب حیدر آباد دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)۔
- محبت حسین، محبت۔ ”مرثیہ شہدائے طفیلی روہی“۔ مشمولہ ادیب حیدر آباد دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)۔
- محبت، عظیم الدین۔ ”امیدِ بحیثیتِ فزول کو“۔ سب رس دکن (۱۹۲۴ء)۔
- محمد، پروفیسر سید۔ ”امجد، جوابِ سرمد“۔ مشمولہ سب رس دکن امجد نمبر (مئی، جون ۱۹۲۴ء)۔
- نسیم، وحیدہ۔ ”پیشِ لفظ“۔ موسیقی کے کنارے۔ معارفِ جدید قاضی۔ کراچی، گلستانِ مطبع، ۱۹۹۱ء۔
- نظیر لدھیانوی، اصغر حسین خاں۔ ”بہارِ ستان“۔ لاہور، مکتبہ کاروان، سن ۱۹۰۰ء۔
- واریٹی، عبدالحی۔ ”توپاچہ“۔ مشمولہ ریاض اسجد۔ حیدر آباد دکن، عمارتِ پریس، ۱۳۳۴ھ۔
- وقار الملک، نواب۔ ”توپاچہ“۔ مشمولہ خیالات عزیز۔ مرتبہ فاضل ویاٹراؤن ٹیم۔ کراچی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۱ء۔
- ہاشمی، نصیر الدین۔ ”امجد حیدر آبادی“۔ مشمولہ نقوش لاہور شخصیات نمبر اول (ستوری ۱۹۵۶ء)۔
- _____۔ ”امجد حیدر آبادی“۔ مشمولہ یادِ گلزار اسجد۔ مرتبہ محمد اکبر الدین صدیقی۔ حیدر آباد دکن، مطبعہ امجد، ۱۹۶۲ء۔
- _____۔ ”مقدمہ“۔ مکتوبات اسجد۔ مرتبہ نصیر الدین ہاشمی۔ حیدر آباد دکن، طبع المطابع، ۱۳۳۵ھ۔

مزمل بھٹی *

طارق جاوید **

خطہ ستلج کی بولیوں اور زبانوں کے اردو سے لسانی روابط

79 مزمل بھٹی / طارق جاوید

خطہ ستلج میں بہت سی بولیاں اور زبانیں مروج ہیں۔ ان تمام بولیوں اور زبانوں کے ڈائریکٹ ماضی میں ہڑپہ، موہنجو دڑو اور اس سے بھی ماقبل ادوار سے ملتے ہیں۔ خطہ ستلج میں تین بڑی زبانیں اردو، پنجابی اور سرائیکی بولی جاتی ہیں۔ اس کے پاکستانی حصے پر ایک طائرانہ نظر ڈالیں تو دریائے ستلج کے شمالی جانب بالترتیب قصور، بصر پور، حویلی لکھا، پاک پتن شریف، قبولہ، لڈن، ملیسی، کھروڑ پکا اور لودھراں جب کہ جنوبی جانب منجھن آباد، بہاولنگر، چشتیاں، حاصل پور، خیر پور، مے والی، بہاولپور، احمد پور شرقیہ اور اوچ شریف واقع ہیں۔ انڈیا کے بارڈر فیروز پور (ہیڈ گنڈا سنگھ) سے لے کر حاصل پور تک پنجابی اور خیر پور مے والی سے ہیڈ گنڈا سنگھ تک سرائیکی جب کہ اردو قومی زبان ہونے کی حیثیت سے پوری ریاست میں سمجھی اور بولی جاتی ہے۔ ان تین بڑی زبانوں کے ساتھ ساتھ یہاں مروج مائجھی، جٹکی، ہٹھاڑی، افتاڑی اور ریاستی ایسی بولیاں ہیں جن کا اپنا ایک تشخص ہے۔ لسانی جائزے سے قبل ان بولیوں کا مختصر بیان ضروری ہے۔

ماجھی بولی:

ماجھی بولی کا اصل گڑھ بھارت میں گورداسپور اور امرتسر جب کہ پاکستان میں سیالکوٹ، گوجرانوالہ

اور لاہور ہے لیکن نطہ ستلج کے مشرق میں قصور اور بصر پور کے کچھ علاقوں میں بھی یہ بولی مروج ہے۔ ماجھی یا ماجھا مدھیہ سے بنا ہے جس کے معنی وسط کے ہیں۔ دریائے راوی اور بیاس کے درمیانی علاقے کو ماجھایا ماجھی کہتے ہیں۔ ماجھی کی دو قسم ہیں؛ میٹھا ماجھا اور کھاری ماجھا۔ بارڈر کے پار کا علاقہ کھاری ماجھا کہلاتا ہے۔ اس میں گورداس پور اور امرتسر کے علاقے شامل ہیں جب کہ قصور، لاہور، سیالکوٹ اور گوجرانوالہ کے علاقے کو میٹھا ماجھا کہا جاتا ہے۔ یہ میٹھا اور کھاری دراصل لہجے کی مٹھاس اور کٹھاس کی بدولت مشہور ہوا۔ گورداس پور اور امرتسر کے لوگ کھڑے لہجے میں گفتگو کرتے ہیں جب کہ قصور، لاہور، سیالکوٹ اور گوجرانوالہ کے لوگوں کے لہجے میں نرمی، دھیمپن اور ملاوت ہے۔ بعض لوگوں کے نزدیک یہ میٹھا اور کھاری ماجھا لہجے کی مٹھاس اور کٹھاس کی بدولت مشہور نہیں ہوا بلکہ پانی کا کھاری اور میٹھا ہونا اس کی بنیاد بنا۔ قصور، لاہور اور گوجرانوالہ کا پانی گورداس پور اور امرتسر کی نسبت میٹھا ہے اس لیے اس علاقے کو میٹھا ماجھا کہا جاتا ہے تاہم یہ دونوں لہجے میٹھا ماجھا اور کھاری ماجھا بے پناہ مقبولیت کے حامل ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ بولی جو علاقائی اعتبار سے ماجھی کہلاتی ہے، نکسالی زبان کا درجہ اختیار کر گئی ہے۔

جانگی بولی:

جانگی سے مراد جنگل کی بولی، بارکی بولی۔ زمانہ ماضی میں لاہور اور ملتان دو بڑے مرکزی شہر تھے اور ان کے درمیان پاک پتن، عارف والا، ساہیوال، ہڑپہ، پورے والا، چیچہ وطنی، کمالیہ، ٹوبہ ٹیک سنگھ، نور شاہ، سمندری، جھنگ، چنیوٹ، فیصل آباد اور سرگودھا کے علاقے دیہاتی علاقے تھے۔ یہاں کے لوگ نہایت سادہ اور تعلیم سے بے بہرہ ہونے کی وجہ سے جنگل میں رہنے والوں جیسی زندگی بسر کر رہے تھے۔ اسی لیے ان کی بولی کو جنگل کی بولی کہتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں نیلی بار، ساندل بار اور چٹنی بار کے رہنے والے لوگوں کی بولی ”جانگی“ کہلاتی ہے۔ جانگی بولی کو چٹنی بولی بھی کہتے ہیں۔ چٹنی سے مراد جٹ زمینداروں کی بولی نیلی بار، ساندل بار اور چٹنی بار کے رہنے والے لوگ بھی جٹ باڑی کرنے والے لوگ تھے۔ لہذا ان کی بولی چٹنی بولی کہلاتی۔ چٹنی بولی پنجابی زبان کا ہی ایک لہجہ ہے اور پنجابی کے دیگر لہجوں دوآبی، مالوی، بھٹیانی، ماجھی، مالوی، پہاڑی، چھاچھی، دھنی، شاہ پوری، مٹھاڑی، اوتاڑی، ریاستی، ہندکوہ ڈوگری وغیرہ کی نسبت ماجھی اور مٹھاڑی کے نیا و قریب ہے۔ جانگی بولی درحقیقت جٹ، زمینداروں اور ان پڑھ لوگوں کی بولی ہے۔ اس میں جانگی پن

صاف دکھائی دیتا ہے۔ جدید تعلیم سے دوری کی بنا پر دیگر زبانوں کے جدید الفاظ اس بولی کا حصہ نہ بن سکے اور اگر قلیل مقدار میں الفاظ آئے بھی تو وہ پوری صحت کے ساتھ داندہ ہونے کی وجہ سے کچھ کے کچھ بن گئے۔

ریاستی بولی:

ریاستی بولی سے مراد ریاست میں بولے جانے والی بولی جس میں پنجابی کی درشتی، سرائیکی کی مٹھاس، ہریانوی کا سپاٹ پن اور اردو کی لچک پذیری موجود ہے اور جو ریاست کے وسط قائم پور سے لے کر ہیڈ پونڈ تک مروج ہے۔

ہٹھاڑی بولی:

ہٹھاڑ کے علاقے میں بولی جانے والی بولی کو ہٹھاڑی کہتے ہیں۔ ہٹھاڑ کا لفظ پنجابی لفظ ”ہٹھ“ سے بنا ہے جس کے معنی ”نیچے“ کے ہیں۔ دریائے ستلج کے دونوں جانب وہ نچلا علاقہ جو معمولی سی طغیانی سے زیر آب آ جاتا ہے ہٹھاڑ کہلاتا ہے۔ اسے ہیٹ بھی کہتے ہیں۔ ہیٹ کی مٹی اٹ کہلاتی ہے۔ یہ دریاؤں کی لائی ہوئی تازہ مٹی ہے جو کہ بڑی زرخیز ہے۔ ہیٹ کا علاقہ کچے کی زمین کے نام سے مشہور ہے۔ دریائی مٹی سے بننے والی غلی پٹی کو ہٹھاڑ کہتے ہیں اور یہاں بسنے والے لوگ ہٹھاڑی کہلاتے ہیں اور اسی مناسبت سے ان کی بولی کو ہٹھاڑی کہتے ہیں۔

اوتاڑی بولی:

اوتاڑ کے علاقے میں بولی جانے والی بولی اوتاڑی کہلاتی ہے۔ اوتاڑ پنجابی لفظ ”اوتے“ سے نکلا ہے جس کے معنی اوپر کے ہیں۔ دریائے ستلج کے دائیں اور بائیں دونوں جانب ہٹھاڑ کے اوپر کا علاقہ جہاں پر دریا کا پانی آسانی سے نہیں پہنچ سکتا۔

زبان کی ساخت پر داخت اور ماہیت کے تکنیکی پہلوؤں کی روشنی میں نقطہ ستلج میں مروج ماجھی، جانگی، ریاستی اور ہٹھاڑی بولیاں پنجابی اور سرائیکی ہی کا ٹکڑا ہوا روپ یا ابتدائی خام حالت ہیں۔ سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیاں اردو کی مانند عربی، فارسی اور ترکی کی اصوات پر مبنی حروف تہجی پر مشتمل ہیں اور ان سب میں ایک گہرا رشتہ موجود ہے۔ اردو، سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیوں کے آپس میں لسانی اور تہذیبی روابط زمانہ قدیم سے ہیں۔ بقول پروفیسر محی الدین قادری زور:

کسی وقت دہلوی زبان اردو، پنجابی زبان کی ایک شکل رکھتی تھی مگر نامعلوم کس وقت سے یہ غیر محسوس طریقہ سے ایک دوسرے سے جدا ہوتی گئیں۔^۱

تمام ماہرین زبان کے حوالے سے معاشرے کو بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر کے نزدیک زبان سماجی تشکیل ہے۔^۲ اس حوالے سے دیکھیں تو اردو، سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیاں چونکہ ایک ہی سماج کی پیداوار ہیں اس لیے ان میں گہرا اشتراک موجود ہے۔ یہ اشتراک مندرجہ ذیل عنوانات کے تحت پرکھا جاسکتا ہے۔

رسم الخط اور حروف تہجی

ماجھی، چانکی اور مٹھاڑی بولیوں کی اصوات بالکل ایسی ہیں جیسی پنجابی اصوات اور پنجابی زبان کی صوتیات اردو سے مختلف نہیں۔ دونوں زبانوں کا رسم الخط اور حروف تہجی ایک ہیں۔ شروع شروع میں سرائیکی، پنجابی اور اردو کے لیے کوئی مخصوص رسم الخط رائج نہیں تھا۔ اپنی مرضی کے مطابق کوئی اسے گورکھی میں لکھتا، کوئی رومن میں تو کوئی دیوناگری رسم الخط میں۔ محمد اسلم رسول پوری لکھتے ہیں کہ سرائیکی کے لیے شروع شروع میں براہمی، دیوناگری اور لٹنڈا رسم الخط رائج تھا۔^۳ محمد بن قاسم کی فتح سندھ کے بعد جب عربی، فارسی اور ترک لوگ یہاں آئے تو پنجابی اور اردو دیگر رسوم الخط کے ساتھ ساتھ عربی رسم الخط میں بھی لکھی جانے لگیں۔ عربی رسم الخط کا جدا جدا سامی رسم الخط ہے۔^۴ سامی قوم دو حصوں میں تقسیم تھی۔ ایک شامی سامی اور دوسری جنوبی سامی۔ تقریباً ۱۵۰۰ ق م انھوں نے حلق سے نکلنے والی آوازوں کو صحیح طور پر ظاہر کرنے کے لیے ۲۲ حروف ایجاد کر لیے تھے جنہیں حروف ابجد کہتے ہیں۔^۵ سامی رسم الخط سے آرامی رسم الخط ماخوذ ہے اور آرامی رسم الخط سے نبطی خط بنا۔ نبطی قوم حضرت ابراہیم علیہ السلام کی اولاد سے ہے۔ حضرت ابراہیم علیہ السلام کے صاحب زادے نیابت تھے اور نیابوط، نیابت کا بیٹا تھا جن کے نام پر نبطی قوم کی بنیاد پڑی۔ یہ قوم موجودہ اردن کے علاقے میں آباد تھی۔ آرامیوں نے جب سامی خط اختیار کیا تو اس میں ۲۲ حروف استعمال ہوتے تھے۔ کافی عرصے تک یہی حروف استعمال کیے جاتے رہے جب ۲۰۰ بعد مسیح میں نبطیوں نے یہ خط اختیار کیا تو ان کو اپنی آوازوں کو صحیح طور پر ظاہر کرنے کے لیے مزید چھ حروف ت، ث، خ، ذ، ض، ظ اور غ وضع کرنے پڑے۔ یہ حروف ت، ج، و، ص، ظ اور غ پر ایک ایک نقطہ لگا کر بنائے گئے تھے۔ ان چھ حروف کو حروف رواف کہتے ہیں۔ رفتہ رفتہ جب نبطی

خط کا دائرہ اختیار بڑھاتا تو یہ مکہ میں بھی لکھا اور سمجھا جانے لگا۔ مٹیوں اور اہل مکہ کے لب و لہجے میں کوئی زیادہ فرق نہیں تھا۔ اس لیے مٹی خط جب مکہ میں پہنچا تو بہت مقبول ہوا اور رفتہ رفتہ یہ خط عربی خط کے نام سے مشہور ہو گیا۔ پروفیسر سید محمد سلیم^۶ اور ڈاکٹر صلاح الدین کا بھی یہ نظریہ ہے۔ کے عربی خط جب ایران میں پہنچا تو عربی حروف فارسی آوازوں کے لیے نام کافی سمجھے جاتے تھے چنانچہ چار نئے حروف پ، ج، ز، اور گ وضع کرنے پڑے۔ یہ حروف پہلے سے موجود حروف ب، ج، ز اور ک پر تین تین نقطوں سے ظاہر کیے گئے۔ گ پر بھی پہلے تین نقطے لگائے جاتے تھے۔ چار حروف کے اضافے سے اب یہی عربی رسم الخط، فارسی رسم الخط کے نام سے بھی پہچانا جانے لگا۔ یہی رسم الخط جب برصغیر پاک و ہند میں پہنچا تو ضرورت اس امر کی پیش آئی کہ اردو کے لیے کوئی ایسا رسم الخط اختیار کیا جائے جس میں اردو کی تمام مخلوط آوازوں کو ظاہر کرنے کی صلاحیت موجود ہو۔ اگر دیوناگری رسم الخط اختیار کرتے تھے تو اس میں عربی اور فارسی کی بعض مخصوص آوازیں مثلاً 'خ'، 'ذ'، 'ز'، 'ض'، 'ظ'، 'ع' وغیرہ ادا کرنے کے لیے حروف موجود نہیں تھے۔ آخر کار اس کا حل یہ نکالا گیا کہ رسم الخط تو عربی (فستعلیق) ہی استعمال کیا جائے لیکن ہندی کی مخصوص آوازوں کو ادا کرنے کے لیے نئے حروف بنا لیے جائیں۔ اردو کے لیے عربی رسم الخط (فستعلیق) اپنانے کے بعد ہندی آوازوں کو ادا کرنے کے لیے حروف میں شکلوں کی قلیلہ وار تقسیم سے فائدہ اٹھا کر دو نئے نشانات 'ط' اور 'ھ' وضع کیے گئے جن کے ذریعے پنجابی اور ہندی کی مخصوص اصوات ادا کرنے کے لیے نئے حروف بنانا ممکن ہو گیا۔ 'ط' کی علامت کو 'پ'، 'ڈ' اور 'ڑ' پر لگا کر 'ٹ'، 'ڈ' اور 'ڑ' وضع کیے گئے۔ اسی طرح ہندی کی بھاری آوازوں کو ادا کرنے کے لیے 'ھ' کی علامت کو فارسی حروف سے مرکب بنا کر نئے حروف وضع کر لیے اور یوں حروف کی کل تعداد باون ہو گئی۔

آ، ا، ب، بھ، پ، پھ، ت، تھ، ٹ، ٹھ، ث، ج، جھ، چ، چھ، ح، خ، د، دھ، ڈ، ڈھ، ذ، ز، زہ، ژ، زہ، ش، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، ف، ق، ک، کھ، گ، گل، لھ، م، مھ، ن، نہ، و، وہ، ی، یے۔

مختلف مدارج و مراحل سے گذر کر باون حروف پر مشتمل یہ مخلوط رسم الخط "اردو رسم الخط" کہلایا چونکہ پنجابی کے لیے بھی یہی باون حروف چھی مستعمل ہیں لہذا اسے پنجابی رسم الخط بھی کہہ سکتے ہیں۔ سرائیکی زبان کا رسم الخط بھی یہی ہے جو پنجابی اور اردو کا رسم الخط ہے۔ تاہم سرائیکی رسم الخط میں پانچ حروف ب، ج، ڈ، گ اور ن زائد استعمال ہوتے ہیں۔ یہ ان اصوات کی نمائندگی کرتے ہیں جنہیں ادا کرتے وقت سانس زخروے میں بند

ہو جاتی ہے جیسے بال، جموں، ڈبکی، گاں اور جن وغیرہ۔ یہ پانچ حروف پہلے سے موجود حروف ب اور ج کے نیچے ایک ایک نقطے جب کہ ڈ اور گ کے نیچے دو دو نقطے اور ”ن“ کے اوپر ”ط“ کی علامت کے اضافے سے بنائے گئے ہیں ورنہ سرائیکی رسم الخط درحقیقت وہی رسم الخط ہے جو کبھی سامی پھر رومی، ہنسی، عربی، فارسی اور اردو رسم الخط کے نام سے پہچانا جاتا رہا۔ گویا رسم الخط کے حوالے سے اردو اور سرائیکی میں اشتراک موجود ہے۔

صوتیات:

صوتیات تنکمی آوازوں یا اصوات (articulated sound or phones) کے سائنسی مطالعے کا نام ہے۔ اس میں اصوات کی مابینیت، نوعیت، صفات اور کیفیات سے بھی بحث کی جاتی ہے اور مخارج اور وضع اصوات سے بھی۔ صوتیات (phonetics) میں انسان کے با معنی کلام کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ ویسے تو کوئی بھی آواز بے معنی نہیں ہوتی۔ ہر آواز سے خیالات و مطالب کا ابلاغ ہو جاتا ہے۔ دنیا کی قدیم ترین زبانیں بھی اظہار و ابلاغ کا پورا پورا حق ادا کرتی رہی ہیں^۸ لیکن محدود و متعین معنوں میں ان کا مطالعہ صوتیات کے دائرہ کار سے باہر ہے۔ وہ ہوائی ذرات (particles) جو متکلم کے منہ سے نکلتے ہیں ہوائے بسیط میں تھج یا تھلک پیدا کرتے ہوئے کان کے پردوں تک پہنچتے ہیں اور پھر واپس اپنے مھظہ قیام یا مستقر پر واپس آ جاتے ہیں۔ ذرات عام حالات میں ایک دوسرے سے دور رہتے ہیں لیکن جب کوئی مہج جسم (vibrating body) ان ذرات کو ایک طرف دھکیلتا ہے تو یہ ذرات آپس میں مل جاتے ہیں اور لہج بھر کے لیے اس جگہ ہوا کا دباؤ بڑھ جاتا ہے۔ اس عمل کو تکثیف (condensation) کہتے ہیں۔ جب یہ تھج واپس پھٹتا ہے تو یہ ذرات (molecules) ایک دوسرے سے جدا ہو جاتے ہیں جس سے خلا (vacuum) پیدا ہو جاتا ہے اس عمل کو (rarefaction) یا عمل تکثیر کہتے ہیں۔ تکثیف اور تکثیر کے عمل کا ایک زنجیرہ ساین جاتا ہے اور یہی عمل ہوا میں صوتی لہر (sound wave) بن کر گزرتا ہے اور سامع کے کان کے پردے پر اثر انداز ہوتا ہے۔ سامع جب مختلف آوازیں سنتا ہے تو ان کے درمیان تفریق محسوس کرنے لگتا ہے۔ گویا تضاد یا تقابل سے کسی صوتیے کا تعین ہوتا ہے۔ صوتیہ وہ مختصر لگتا ہے جس کا مزید تجزیہ نہیں کیا جاسکتا مثلاً ”بال“ اور ”پال“ میں جو اقل ترین فرق ہے وہ ”ب“ اور ”پ“ سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ لہذا وہ اصوات جو ”ب“ اور ”پ“ سے ظاہر کی جاتی ہیں الگ صوتیے ہیں جن کا مزید تجزیہ ناممکن ہے۔ ہر زبان کی طرح اردو بولنے والا بھی اگر چاہے اپنے آلات صوت کی مدد سے لاتعداد

آوازیں ادا کرنے پر قدرت رکھتا ہے لیکن صحیح طور پر اردو کا مکمل صوتیوں کی محدود تعداد استعمال کرتا ہے۔ یہی صوتیے گویا اردو کے صوتی عناصر (phonetic elements) ہیں۔ ان کو تضاد اور تقابل سے پرکھا جاتا ہے۔ مثلاً کال/کھال/چال/چھال/سال/شال/لال/رال۔ مندرجہ بالا جوڑوں میں اقل ترین فرق صرف ایک صوتیے کا ہے۔ اس طرح حاصل شدہ مندرجہ ذیل صوتیے ان علامتوں سے ظاہر کیے جاتے ہیں۔ ک/کھ/ج/چھ/س/ش/ل/ر۔ اسی طرح اگر مختلف فہرستیں مرتب کی جائیں جن میں اقل ترین فرق ابتدائی، درمیانی یا انجامی ہو تو جو صوتیے برآمد ہوں گے ان کی تعداد ۴۵ بنے گی۔ یہ وہ صوتیے ہیں جنہیں ہم حروفِ صحیح (consonants) کہتے ہیں۔ اردو میں جو ۴۲ حروفِ صحیح (consonants) استعمال ہوتے ہیں، وہ صوتی و صوری ہر دو اعتبار سے پنجابی اور سرائیکی سے مطابقت و مشابہت رکھتے ہیں مثلاً بندشی آوازیں (stop/plosives) پ، ت، ٹ، د، ڈ، ک، گ، بھ، پھ، تھ، ٹھ، جھ، کھ، گھ وغیرہ اردو، سرائیکی، پنجابی اور اس کی تمام بولیوں میں مستعمل ہیں۔ صفیری آوازیں (affricates) ج، چ وغیرہ بھی تینوں زبانوں میں مستعمل ہیں۔ پہلوئی آوازیں (laterals) ل۔ رتھاشی آوازیں (flaps) ر، ژ۔ غیر مصستی صفیری آوازیں (fricatives) ف، خ، س، ش، ذ، ژ، و وغیرہ تینوں زبانوں میں مروج ہیں۔ انشی یا غنائیہ آوازیں (nasals) م، ن وغیرہ بھی اردو، سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیوں میں مستعمل ہیں البتہ پنجابی اور اردو کی نسبت سرائیکی میں پانچ مصمتے زائد ہیں۔ پ/ج/ڈ/گ/اور ٹ۔ ان پانچ مصمتوں کے علاوہ اردو، پنجابی اور سرائیکی میں مکمل اشتراک ہے۔ اردو مصمتوں (consonants) کے حوالے سے بعض احباب کے نزدیک اردو میں علامات نیا وہ ہیں اور مصمتے کم۔ مثال کے طور پر (H) کے لیے ’ح‘، ’ہ‘ اور ’ھ‘، (S) کے لیے ’س‘، ’س‘ اور ’ص‘ (T) کے لیے ’ت‘ اور ’ط‘ اور (Z) کے لیے ’ذ‘، ’ز‘، ’ض‘ اور ’ظ‘ موجود ہیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

مصوتوں کے معاملے میں آپ نے دیکھا کہ اردو میں آوازیں زیادہ ہیں اور علامات کم لیکن مصمتوں (consonants) کا حال اس کے برعکس ہے۔^۹

اردو میں یہ اضافی علامتیں باقی رہنا چاہئیں یا نہیں ہمارے موضوع سے خارج ہے۔ اگر اردو میں ایک مصمتے (Z) کے لیے چار علامات ’ذ‘، ’ز‘، ’ض‘ اور ’ظ‘ موجود ہیں تو یہی حال سرائیکی اور پنجابی کا بھی ہے۔ مصمتوں کی طرح اردو، سرائیکی اور پنجابی مصوتوں (vowel phonemes) میں بھی اشتراک

موجود ہے۔ مصوتے سے مراد وہ آواز جو منہ اور حلق سے بغیر کسی رکاوٹ کے مسلسل نکلتی رہے۔ مصوتوں میں ہوا کی لہر ایک دھار کی مانند حلق کے پردوں کو ارتعاش دیتی ہوئی منہ سے خارج ہوتی ہے۔ جڑوں کے درمیانی فاصلے، لہات کی حالت، زبان کی حرکت اور لبوں کے مختلف انداز اس کی صوتی کیفیت کو متاثر ضرور کرتے ہیں لیکن مصوتوں (consonants) کی طرح سے کھٹکھٹاتی ہوئی ٹھوس آواز نہیں نکلتی۔ تمام زبانوں میں مصوتی آوازیں کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ انہی کی مدد سے سلیبل (syllable) ترکیب پاتے ہیں۔ سلیبل کی تعداد عموماً مصوتوں کے مطابق ہوتی ہے۔ مصمتے (consonant) کی نسبت مصوتے کی خوبی یہ ہے کہ یہ اکیلا بھی ادا ہو سکتا ہے لیکن مصمتہ اکیلا ادا نہیں ہو سکتا۔ ان آوازیں کی ادائیگی میں اعضائے صوت ایک دوسرے کو نہیں چھوتے، اگر چھوتے بھی ہیں تو برائے نام۔ لہذا کسی اور طریقے سے ان کے طریق ادا کو محسوس کرنا کافی مشکل ہے۔ انیسویں صدی کے وسط میں ان کی تشریح و توضیح سائنسی پیمانے پر کی جانے لگی۔ خلیل صدیقی لکھتے ہیں کہ سنسکرت گرامر نویس تیسری اور چوتھی قبل مسیح میں قصیر اور طویل مصوتوں خصوصاً الف قصیر // اور الف طویل // کے مباحث میں اُلجھے نظر آتے ہیں۔ ان گرامر نویسوں کے نزدیک سنسکرت کے بنیادی مصوتے تین ہیں۔ /i/ اور /a/ باقی مصوتے انہی سے مشتق یا مرکب ہیں۔^{۱۰} انہیں کی تعلیمات کے زیر اثر انیسویں صدی کے بیشتر ماہرین لسانیات نے قدیم ہند یورپی کے بنیادی مصوتے تین گنوائے ہیں /i/ اور /u/۔ خلیل صدیقی لکھتے ہیں کہ دسویں صدی عیسوی میں عربی ماہرین صوتیات نے بھی عربی مصوتوں کی درجہ بندی کی تھی اور انہوں نے بھی عربی کے تین مصوتے //ا// و// اور ی// بتائے تھے۔ ان کی قصیر صورتیں زیر، زیر اور پیش ہیں۔^{۱۱} اردو میں بھی مصوتوں کے لیے صرف تین علامتیں //ا// و// اور ی// مستعمل ہیں۔ ی کے دو روپ ہیں ی اور ے۔ واؤ اور یائے کی علامتیں مصوتوں کے علاوہ نیم مصوتوں کے لیے بھی استعمال ہوتی ہیں۔ مثلاً ’وہ‘، ’یہ‘، ’وہاں‘، ’یہاں‘ وغیرہ کے آغاز میں۔ الف خالص مصوتہ ہے۔ علاوہ ازیں اردو میں تین اعراب ہیں زیر، زیر اور پیش۔ انہیں محدود علامات سے اردو کے دس مصوتوں کا کام لیتے ہیں۔ یہ دس مصوتی آوازیں ایسی آوازیں ہیں جو حلق سے لے کر ناک کے نھنوں اور ہونٹوں تک یعنی اپنی صوتی گذرگاہ میں سے بغیر کسی رگڑ (friction) کے گزرا ہو جاتی ہیں۔ ان آوازیں کو گونجیلے (resonants) کہتے ہیں۔ ان کے تجزیے کے لیے ابواللیث صدیقی نے مندرجہ ذیل فہرستیں دی ہیں:

بیر / beer / بیر / bare / بیر / bair / بار / baar / بر / ber / بر / b.r / بور / bor
 بُر / boor / بُر / bur

مندرجہ بالا میں اقل ترین فرق درمیانی صوہیے کا ہے۔ تقاضا دو تقاضا کی بنا پر کل نو صوہیے سامنے آئے ہیں۔ اسی طرح ایک اور فہرست دیکھیے:

سر / Sir / سیر / Seer / سیر / Sare / سیر / Sair / سر / Sir / سار / Saar / سر / Sar
 سور / Soor / سور / Soor / سر / Sur

اس فہرست سے ایک اور صوتیہ دستیاب ہوا۔ اب ان مصوتوں کی تعداد دس ہو گئی ہے۔^{۱۲} اس کے بعد خواہ کتنی ہی فہرستیں مرتب کر لیں کوئی نیا صوتیہ حاصل نہ ہوگا۔ یہ دس اردو کے مصوتے (vowels) ہیں۔ مصوتوں کی مندرجہ بالا دس شکلوں کے علاوہ ہر ایک مصوتے کی انفیائی (nasalised) شکل بھی ہو سکتی ہے۔ مثلاً:

بائس / بیٹنگن / پھوٹک / جھوٹک / ہندھا / گندھا / سونف / سینک / سینگھار / پینترا /

ڈاکٹر ابوالیث صدیقی لکھتے ہیں کہ اگر صوتیوں کے وجود کا دارومدار قلمی جوڑوں میں قلمی فرق سے ہے تو سادہ اور انفیائی مصوتے الگ الگ صوہیے ہیں۔ مثلاً:

باس / Bas / بائس / Ba'ns / ساس / Sas / سائس / Sa'ns / کاس / Kas / کائس / Ka'ns
 باک / Bak / باک / Ba'nk / بھوک / Bhok / بھوک / Bhonk وغیرہ۔^{۱۳}

اس حساب سے اگر دیکھیں تو اردو کے دس سادہ اور دس انفیائی کل میں مصوتے بنتے ہیں۔ سرائیکی، پنجابی، ماجھی، جاکھی، ہٹھاڑی، اٹھاڑی اور ریاستی میں بعینہ یہ دس مصوتے مستعمل ہیں۔ صرف مصوتوں (vowels) پر ہی موقوف نہیں۔ اردو کے بیالیس مصمتے بھی سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیوں میں بعینہ مستعمل ہیں۔ یعنی اردو کے باسٹھ صوہیے سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیوں کے بھی صوہیے ہیں۔ تینوں زبانوں میں صوتیوں کی یکسانیت ان کے لسانی اشتراک کو ظاہر کرتی ہے۔

ذخیرۃ الفاظ میں اشتراک:

اردو ایک مخلوط زبان ہے۔ اس نے اخذ و ماخوذ کے ذریعے دوسری زبانوں سے رشتہ استوار کر کے اپنے دامن کو وسیع کر لیا ہے۔ اس نے دنیا کے مختلف خاندان السنہ منڈاری، دراوڑی، ہند آریائی، ہند ایرانی اور

سامی کے علاوہ عربی، فارسی، ترکی، افغانی، انگریزی، یونانی، لاطینی، فرانسیسی، پرنگالی، ہسپانوی، ماگدھی، اپ بھرنش، پشاپی، پنجابی، سندھی، سرائیکی، کشمیری، ہریانوی، درواہلی، ہینا، مالوی، دوآبی، ماجھی، چنگی، دھنی، پوٹھوہاری اور ہندکو وغیرہ سے لسانی سطح پر بہت استفادہ کیا ہے۔ سرمایہ الفاظ کے حوالے سے متذکرہ تمام زبانوں اور یولیوں نے اردو کے ذخیرہ الفاظ میں خاطر خواہ اضافہ کیا ہے۔ ڈاکٹر نصیر احمد خاں لکھتے ہیں کہ اردو نے ان زبانوں سے بھاری تعداد میں الفاظ مستعار لیے ہیں۔ ان الفاظ کو کہیں اپنے صوتی مزاج کے مطابق ڈھال لیا ہے اور کہیں ان کے معنی بدل دیے گئے ہیں۔ انھوں نے ان کی تشکیل کو بالفاظ ساخت پانچ حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

- ۱۔ وہ مستعار الفاظ جو اپنی اصل شکل میں استعمال ہوتے ہیں جیسے کتاب، قلم وغیرہ۔
 - ۲۔ عربی و فارسی کے وہ سائبے لاحقے جو ایسی الفاظ میں استعمال ہوتے ہیں جیسے بے دھڑک، بے سر، ڈاک خانہ وغیرہ۔
 - ۳۔ دوسری زبانوں کے وہ الفاظ جن میں اردو سائبے لاحقے استعمال ہوتے ہیں جیسے ماسٹر سے ماسٹرینی یا انگریز سے انگریزینی۔
 - ۴۔ وہ مستعار الفاظ جن کی صوتی ہیئت یا معنی بدل گئے ہیں جیسے گلاس، بگل، حرام وغیرہ۔
 - ۵۔ وہ مرکبات جن کے دونوں جز عربی و فارسی یا ایک عربی و فارسی اور دوسرا اردو ہے جیسے خوش آمدید، خوش پوش، خود بخود، آباؤ اجداد وغیرہ۔^{۱۳}
- ماجھی، چانگی، مٹھاڑی، پنجابی، ریاستی، سرائیکی اور اردو میں متر فیصد سے زیادہ مشترک الفاظ ہیں۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ ان سب میں منڈاری، دراوڑی، سنسکرت، پراکرت، اپ بھرنش، عربی، فارسی، ترکی اور انگریزی عنصر موجود ہے۔

سرائیکی، پنجابی اور اردو کے عربی الاصل مشترک الفاظ:

آفت، آخر، آخرت، امیر، امداد، بالغ، تکلیف، تعلیم، تقسیم، ثواب، جائز، حجاب، جہان، خاص، ختم، خالی، خیر، داخل، دکان، دولت، ذات، رواج، روح، رخصت، سبق، سفر، سوال، شامل، شراب، شاعر، شوق، شے، صاحب، صفا، ضرورت، طاقت، ظلم، غریب، فرق، فوج، قانون، قبول، قید، قیمت، مالک، مشہور، مطلب، ملک، موسم، وطن، وقت، وکیل اور یقین

وغیرہ۔

سرائیکی اور اردو کے فارسی الاصل مشترک الفاظ:

آسمان، آرام، آسمان، آواز، ازار، ارزاں، افسوس، اُمید، بازار، باغ، بادشاہ، بزرگ، بنیان، بہار، بیدار، بیاں، تار، تاج، تخت، تنگ، تندرست، تیر، پاک، پلاؤ، پنگ، پہلو، پیر، پیغام، چانور، جنگ، جوان، خاندان، خوشی، دیار، درخت، درز، دستار، دوست، دیو، دیوار، رنگ، زمیندار، زور، سامان، سزا، سود، شاف، شادی، شاگرد، شکار، شہر، شیر، فریاد، کیاپ، کارگر، کوشش، گرم، گرمی، گریبان، لشکر، مزدور، مہربانی، مانا، نازک، ہزم، نشان اور نیک

وغیرہ

ترکی الاصل مشترک الفاظ:

چاقو	قینچی	چغہ	چچہ	تاہو	غالیچہ
قلندر	قنات	سوغات	ہیگم	قلی	ہندوق
ہنر	ہوش	یار	یادگار		

انگریزی الاصل مشترک الفاظ:

اردو	اسبلی	انچارج	انٹرنیٹ	انجیکشن	بٹن
بکس	بکس	بوٹ	پارسل	پاسپورٹ	پستول
پلیٹ	پولیس	تولیہ	ٹائر	ٹیلی فون	ٹیلی وژن
نیوب	جج	جزل (جرنیل)	جیل	چارچ	درجن
ڈاکٹر	ڈگری	ریل	ریڈیو	کالر	کیک
گورز	گلاس	لائٹن	لاؤڈ سپیکر	لاری	فوٹ
ووٹ	وارنٹ	ہوٹل	یونیورسٹی وغیرہ		

دراوڑی الاصل مشترک الفاظ:

اردو، سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیوں کی بہت سی آوازوں میں سے کچھ کی ماخذ دراوڑی گروہ کی زبانیں ہیں۔ بعض ماہرین انھیں ہندی الاصل کہتے ہیں۔ عین الحق فرید کوٹی کے نزدیک اردو اور پنجابی کا ماخذ

دراوڑی زبانیں ہیں۔^{۱۵} ایں الحق فرید کوئی نے پنجابی، اُردو اور دراوڑی کے مشترک الفاظ کی فہرست مرتب کی ہے۔ ہم اس میں سرانیکی کا بھی اضافہ کرتے ہیں:

دراوڑی گروہ کی زبانیں:

ہاس	لمیالم	کناری	تنگو	وگھر	مسنی	پنجابی	اُردو	سرانیکی
مٹم	مٹم	مکا	مکامہ	-	چہرہ	مٹھ	مٹھ	مٹھ
کڑی	مکاٹو	-	-	-	چہرہ/مہرہ	مکھڑا	مکھڑا	مکھڑا
-	-	ڈڈواے	ڈڈواے	-	جہڑے	جہڑا	جہڑا	جہڑا
تالائی	تالا	تالا	-	-	چوٹی	تالو	تالو	تالو
چوٹی	چوٹی کا	سوڈو	-	چوٹا	بالوں کا	چوڑا	چوڑا	چوڑا
				چوڑا				
کڑتو	کڑتو	کالو	گسٹو	گڈو	گردن	گاتا	گردن	گردن
تائی	تائی	-	-	-	تایا کی بیگم	تائی	تایا	تایا
تاتا	تاتن	-	-	-	باپ کا	تایا	تایا	تایا
					بھائی			
ماسن	مامنا	ماما	ماما	ماما	ماسوں	ماما	ماسوں	ماسوں
مائی	-	-	-	مائی/پارسی	والدہ کی	مائی	مرائی	مائی
					بھانجی			
ناتون	-	ناونی	-	-	نند	ننان	نند	نند
-	-	بیگا	ویامو	تولو	شادی	ویاہ	بیہا	بیہا
پوڈران	پیران	پوڈابیگا	پیڑا	-	غیر	پرالا	پرالا	پرالا
آن	آن	آن	-	انسو	اناج	ان	اناج	اناج
کڑی	کڑی	کڑی	-	-	میس کا	کڑی	کڑھی	کڑھی
					سالن			
کھٹ	-	گڈی	گڈا	کڈی	گٹھنٹی	گڈی	گڈی	گڈی
					فارچٹ			

ہجڑ	ہجڑ	ہجڑ	ہجڑ	-	ہجڑ	ہجڑ	ہجڑ	ہجڑ
کارو	کارو	کاری	-	کاری	سیاہ	کالا	سیاہ	کالا
انانی	انانی	اٹلی کا	اڈے	اڈو	منع کرنا	ہٹنا	ہٹنا	ہٹنا
نکلو	تھوکا	توگو	توگو	تھک	لگانا	لگانا	لگانا	-

کچھ ماہرین نے ’من‘ کو شکر کے کی آواز قرار دیا ہے جب کہ رابرٹ کارڈویل کے نزدیک یہ آواز تامل، تیلگو اور ملیالم میں مستعمل ہے جو کہ دواوڑی گروہ کی زبانیں ہیں۔^{۱۶}

ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے نزدیک اُردو، پنجابی اور سرائیکی کے چینی الاصل مشترک الفاظ مثلاً ’کاغذ‘، ’چائے‘، ’تام جھام‘ اور ’چوں چوں‘ (چوں چوں کا مرہ) چین سے آئے ہیں۔^{۱۷}

اُردو، پنجابی اور سرائیکی کے براہوی الاصل مشترک الفاظ:

انا	اگاڑی	انگوری	بھان	چٹی	چنچ
چوڑی	ٹاپچی	وغیرہ			

اُردو، پنجابی اور سرائیکی میں مستعمل شکر کے الفاظ:

اُردو، پنجابی اور سرائیکی میں شکر کے کی تدبیریں رائج ہیں۔ ان شکلوں میں مختلف ویسی، عربی، فارسی سابقے ولاحقے جوڑ کر الفاظ بنائے گئے ہیں۔

اُردو میں شکر کے کتبہ الفاظ:

اندھا (اندھک)	بھوک (بھکھا)	پیدا (پریہ)	چاند (چندر)	سورج (سوریہ)	کام (کرم)
لاکھ (لکش)	لبا (لمبک)	مہرہ (کھ)	وغیرہ		

شکر کے کتبہ الفاظ میں ویسی، عربی و فارسی سابقوں کا جوڑ:

ادھ کھلا (ادھ + کھلا)، انجان (ان + جان)، اُن پڑھ (اُن + پڑھ)، اُنسٹھ (اُن + سٹھ) وغیرہ۔

شکر کے کتبہ الفاظ میں ویسی اور عربی و فارسی لاحقوں کا استعمال:

بناوٹ (بنا + وٹ)، پڑھنا (پڑھ + نا)، روگی (روگ + ی)، رنگت (رنگ + ت)، لکڑ ہارا (لکڑ + ہارا)، ملاوٹ (ملا + وٹ)، وغیرہ۔ اُردو، پنجابی اور سرائیکی میں بے شمار الفاظ ایسے ہیں جو شکر کے کتبہ الفاظ میں ویسی عربی، اور فارسی سابقے اور لاحقے جوڑ کر بنائے گئے ہیں۔

اردو، سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیوں میں مرکب الفاظ سازی

اردو، سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیوں میں مرکب الفاظ سازی کا رجحان عام ہے۔ زبان کے اوپر کسی کی کوئی اجارہ داری نہیں۔ لوگ اپنی پسند و ناپسند، علمی قابلیت، فہم و فراست اور حالات و واقعات کے مطابق اپنی مرضی کی لفظیات استعمال کرتے ہیں۔ اسی آزادی کی بدولت وہ کبھی اردو اور عربی، کبھی عربی و فارسی، کبھی اردو و فارسی، کبھی ہندی و اردو، کبھی اردو اور انگریزی، کبھی ترکی اور عربی، کبھی سرائیکی و اردو اور کبھی دہلی اور اردو الفاظ کے ساتھ مرکبات بنا لیتے ہیں۔

مختلف زبانوں کے الفاظ سے بننے والے مرکبات:

(۱) دہلی الفاظ:

اپ بھرنش، پٹاچی، پنجابی، مالوئی، دوآبی، ماجھی، جٹکی، ہلھاڑی، سرائیکی، ہندی اور اردو کے ملاپ سے بننے والے مرکبات مثلاً آگ بگولہ، آپ بیتی، جگ بیتی، باگ ڈور، چھپر کھٹ، سہاگ رات، کام چور، تار گھر، تیل گاڑی، بن مانس، چاند رات، بھلا مانس، ہڈ بیتی، ناچ گھر اور راج گیر وغیرہ۔

(۲) پنجابی، سرائیکی اور اردو کے ساتھ عربی الفاظ کے ملاپ سے بننے والے مرکبات:

بقر عید، تکیہ کلام، جامع مسجد، صاحب ذوق، صاحب حیثیت، صدر مقام، عالی شان، عمر قید، امام باڑہ، عجائب گھر، کفن چور، موتی محل۔

(۳) سرائیکی، پنجابی، ہندی اور اردو کے ساتھ فارسی الفاظ کے ملاپ سے بننے والے مرکبات:

پاک دامن، گاؤ زبان، مینا بازار، فال نامہ، سرخاب، موم جامہ، نیک چلن، گلاب جامن، زبان دراز، دختر رز، نیک بخت، تار گھر، سبزی منڈی، چور دروازہ، کوڑھ مغز، گھڑ سوار، آب دیدہ، آب جو، منہ زور وغیرہ۔

(۴) فارسی اور عربی کے ملاپ سے بننے والے مرکبات:

بیش قیمت، بھگ ظرف، بھگ نظر، دستخط، سفر خرچ، زن مرید، شیش محل، گاؤ تکیہ، نازک خیال، نمک حرام، نسخ تطیق (شستعلیق) وغیرہ۔

الفاظ میں اس قدر مماثلت اردو، سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیوں ماجھی، چانکی، ہلھاڑی اور

اوتاڑی کے درمیان گہرے لسانی رشتے ظاہر کرتی ہے۔ ان تمام بولیوں اور زبانوں کا مشترک سرمایہ الفاظ ان کے ایک ہی لسانی گروہ کی دلیل ہے۔

تلفظ

کسی بھی زبان میں تلفظ کی اہمیت سے انکار ناممکن ہے۔ تلفظ کے صحیح نہ ہونے پر معنی کچھ کے کچھ ہو جاتے ہیں مثلاً ایک لفظ ہے ”ڈنڈو“ جس کے معنی ہیں تذکرہ یا اللہ کی یاد، اگر اس کو ”ڈنڈو“ بولیں تو اس کا مطلب گالی ہو جائے گا جو کہ اول الذکر سے بالکل جدا معنی رکھتا ہے۔ یہ ایک مصوتی (vowel) غلطی ہے۔ اسی طرح مصعوم (consonants) کی غلطیاں بھی ہو سکتی ہیں جیسے سعودیہ عربیہ والے کرتے ہیں۔ پاکستان کو ”پاکستان“ بولتے ہیں یا جیسے عجمی عربوں کی طرح عابد، احرام نہیں کہہ سکتے۔ عابد کا تلفظ ”آبد“ اور احرام کا ”اہرام“ کر دیتے ہیں۔ اس قسم کی مثالیں تمام ممالک کے درمیان موجود ہیں۔ ایک ملک کے لوگ دوسرے ممالک کی صوتیات کو صحیح طور پر ادا نہیں کر سکتے۔ دیگر زبانوں کی نسبت اردو، پنجابی اور سرائیکی بولنے والوں کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ وہ ایک دوسرے کی زبان کا تلفظ صحیح طور پر ادا کر لیتے ہیں۔ اس کی وجہ بعض ماہرین و زبان الصوت (vocal cords) کی مخصوص بناوٹ بتاتے ہیں۔ بعض لوگوں کے نزدیک پنجابی زبان میں چند صوتیات ایسی ہیں جو صرف اہل پنجاب ہی بول سکتے ہیں کیونکہ ان کے وکل کارڈز کی بناوٹ ہی کچھ اس قسم کی واقع ہوئی ہے۔ وکل کارڈز کی بناوٹ میں کچھ فرق نہیں ہوتا۔ وکل کارڈز تمام انسانوں کے ایک ہی جیسے ہوتے ہیں۔ یہ تو جھلی نما دو تار ہیں جو حلق کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک لگے ہوتے ہیں جن کی صورت دو چھوٹے چھوٹے ہونٹوں سے مشابہہ ہے۔ تلفظ میں اکیلے و زبان الصوت (vocal cords) کام نہیں دیتے۔ تلفظ میں ہونٹ (lips)، اوپر کا ہونٹ (upper lip)، اوپر کے دانت (upper teeth)، تالو (palate)، نرم تالو (soft palate)، سخت تالو (hard palate)، زبان (tongue)، زبان کا سامنے والا حصہ (front of tongue)، زبان کا پچھلا حصہ (back of tongue)، حلقوم (pharynx)، حجرہ (epiglottis) وغیرہ سبھی مل کر کام کرتے ہیں۔

نظام یہ ہے کہ جب بھی ہم کوئی چیز دیکھتے یا سنتے ہیں تو اس کی ایک تصویر، ایک ہیئت ہمارے دماغ میں محفوظ ہو جاتی ہے۔ بار بار دہرانے سے یہ تصویر پختہ ہوتی چلی جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم اس صورت یا

آواز کو سن کر فوراً پہچان لیتے ہیں جو بار بار دیکھی یا سنی گئی ہو۔ اس کے برعکس وہ شکل یا آواز جو بہت کم یا کبھی کبھار دیکھی یا سنی ہو تو دماغ میں بننے والی اس کی تصویر بھی مدھمیا ہلکی ہوتی ہے اور اگر وہ شکل یا آواز بڑے عرصے کے بعد دیکھنا یا سننے کو ملے تو ہم کہتے ہیں کہ یہ شکل دیکھی دیکھی یا یہ آواز سنی سنی ہی لگ رہی ہے۔ گویا ہر صورت یا آواز ہمارے دماغ کی چپ میں محفوظ ہو جاتی ہے جس کی پہچان کا انحصار تکرار پر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بچہ جب بولنے لگتا ہے تو سب سے پہلے وہی الفاظ بولتا ہے جو اسے بار بار سننے کو ملتے ہیں مثلاً پنجاب میں رہنے والا مسلمان بچہ اس قسم کے الفاظ بولتا ہے۔ مم، امی، بابا، بابا، اللہ، مانی (پانی)، لونی (روٹی) وغیرہ۔ کسی صوت کو بار بار سننے سے جو شبیہ دماغ کے اندر بنتی ہے اسی کے زیر اثر انسان بولتا ہے یا بولنے کی کوشش کرتا ہے۔ شروع شروع میں بولنے میں کچھ دشواریاں پیش آتی ہیں مگر تھوڑی سی کوشش کے بعد آسانیاں پیدا ہو جاتی ہیں مثلاً مستنصر حسین تارڑ، سبکیس، قسطنطنیہ اور تزلزلہ باش وغیرہ کا تلفظ پہلی مرتبہ ادا کرنا ذرا مشکل ہوتا ہے مگر بکثرت استعمال سے روانی کے ساتھ ادا ہو جاتا ہے۔ ایک ملک یا ایک خطے کے رہنے والے لوگ دوسرے خطے کے لوگوں کی اصوات کی مکمل اور صحیح ادائیگی کرنے سے اس لیے قاصر رہتے ہیں کہ انھوں نے وہ اصوات بہت ہی کم سنی ہوتی ہیں مثلاً پاکستان کے لوگ چائنا، یورپ اور امریکا کے لوگوں کی زبان صحیح تلفظ کے ساتھ نہیں بول سکتے اور یہی معاملہ ان کے ساتھ ہے۔ اس لیے کہ سماعت کے مواقع بہت کم ہیں۔ وہ پاکستانی جو انگریزی زبان فلموں، ڈراموں یا کسی اور ذرائع سے بکثرت سنتے ہیں وہ اس کی ادائیگی بہ نسبت دوسرے پاکستانیوں کے بہت درست کر لیتے ہیں۔ اردو، سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیاں ماجھی، چانکی، ہلمھاڑی وغیرہ کے بولنے والوں کا تعلق چونکہ ایک ہی علاقے سے ہے، اسی لیے مخصوص اصوات کے بار بار سننے سے دماغ میں بننے والی شبیہات پختہ تر ہو کر اصوات کی ادائیگی میں مدد و معاون بنتی ہیں اور سرائیکی، پنجابی اور اردو بولنے والے ایک دوسرے کی زبان کا صحیح تلفظ آسانی سے ادا کر لیتے ہیں۔

بتاؤٹ:

اردو، پنجابی اور سرائیکی میں بالفاظ صوتیات، فقرات یکسانیت پائی جاتی ہے۔ صرفی و نحوی اعتبار سے جملے کی ساخت میں فاعل، فعل اور مفعول کی ترتیب ایک ہے چونکہ تینوں زبانوں کا رسم الخط بھی ایک ہے۔ اس لیے ان کی ظاہری بناؤٹ بھی یکساں نظر آتی ہے۔

محاورات میں اشتراک:

سو میر نے کہا تھا کہ زبان ثقافتی کوڈ کے سوا کچھ بھی نہیں۔ اُس نے ٹھیک ہی کہا تھا۔ اُردو، پنجابی اور سرائیکی زبان میں جو محاورات ملتے ہیں انھیں معانی اسی ثقافت نے پہنائے ہیں۔ اسی مشترک ثقافت کی وجہ سے اُردو، پنجابی اور سرائیکی محاوروں میں یکسانیت ملتی ہے، معنی کے لحاظ سے بھی اور بناوٹ کے لحاظ سے بھی۔

اردو	پنجابی	سرائیکی
آنکھ لگنا	اکھ لگنا	اکھ لگنا
کان بند رکھنا	کن بند رکھنا	کن بند رکھنا
ہاتھ دھونا	ہتھ دھونا	ہتھ دھونا
روگ پالنا	روگ پالنا	روگ پالنا
منہ بھیراں	منہ بھیرا	منہ بھیرا

چند مزید محاورات:

اُن بن ہوا، پاپ کمانا، بکلی گنا، تن من وانا، پار لگانا، نال مٹول کرنا، فکر لینا، منہ بسورنا، آنکھیں بدلنا، جان کھانا، چال چلنا، راہ لگنا، روگ پالنا، زبان بدلنا، عید منانا، عیش اڑانا، بھاگ لگنا، نال لگنا، نمک چھڑکنا، بیڑا پار ہونا، تارے لگنا، سر کھانا، سر پھرنا، آنکھیں کھلنا، ہرن ہو جانا، ہاتھ ملنا، جھک مارنا، واڑھی مٹنا، چکر دینا، لپک اُچھالنا، جان کورنا، خواب ہونا، دماغ کھانا، شامت آنا، ڈھنڈورا پیٹنا، قدم بڑھانا، سلوک دینا، ہوش اڑنا وغیرہ جیسے بے شمار محاورے اُردو، سرائیکی اور پنجابی میں مستعمل ہیں۔

ضرب الامثال میں اشتراک:

ضرب الامثال صدیوں کے انسانی تجربات کا انچوڑ ہوتے ہیں جن میں ایک پوری تہذیب کا عکس نظر آتا ہے۔ ایک ہی علاقے اور ایک ہی ثقافتی پس منظر رکھنے کی وجہ سے اُردو، سرائیکی اور پنجابی کی ضرب الامثال میں یکسانیت ملتی ہے۔ مثلاً:

اُردو:	پانچوں انگلیاں برابر نہیں ہوتیں
پنجابی:	پنچے انگلاں برابر نہیں ہوندیاں

سرائیکی: بچوں انگلیاں برابر کا بنی

چند مزید ضرب الامثال:

ضرورت ایجاد کی ماں ہے، تندرستی ہزار نعمت ہے، آپ بھلے تو جگ بھلا، چڑی جائے مڑی نہ جائے، بڑی دکان پھیکا پکان، غریب کی جو رو سب کی بھابھی، قرض محبت کی قینچی ہے، اپنی عزت اپنے ہاتھ، جیسا مہر ویسی چھیٹ، گھر کی مرغی ہال برابر، نیکی کر دیا میں ڈال، جان اے تے جہان اے بہت گئی پریت گئی، خانہاں دے خان پر وہے، جیسا کرو گے ویسا بھرو گے، جیسی روح ویسے فرشتے، آئیل مجھے مار، لالچ بری بلا ہے، ناچ نہ جانے آنگن ٹیڑھا، جان نہ پہچان میں تیرا مہمان، عشق نہ کچھے ذات، ان تلوں میں تیل نہیں، مہنگا روئے ایک بار سستا روئے بار بار، نو نقد نہ تیرہ ادھار، نہ چور لگے نہ کتا بھونکے، دُور کے ڈھول سہانے وغیرہ۔

صرف ونحو میں اشتراک:

زبانوں کی اصل دیکھنے کے لیے صرف ونحو کا مطالعہ بہت ضروری ہے۔ ماہرین کے نزدیک زبانوں کے مطالعے میں صرفی ونحوی پہلو بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اردو، پنجابی اور سرائیکی کے صرفی ونحوی رجحانات کا مطالعہ مندرجہ ذیل عنوانات کے تحت کیا جاسکتا ہے۔

مصدر:

اردو اور پنجابی میں مصدر کا قاعدہ ایک ہے یعنی علامت ”نا“ امر کے آخر میں بڑھا دیتے ہیں جیسے پکار سے پکارنا، بول سے بولنا اور کھیل سے کھیلنا وغیرہ۔ اردو اور پنجابی کی نسبت سرائیکی میں خفیف سا فرق یہ ہے کہ سرائیکی میں مصدر بنانے کے لیے امر کے آخر میں ”ن“ کا اضافہ کرتے ہیں۔ یہ فرق کوئی بڑا فرق نہیں ہے۔ تینوں زبانوں میں مصممہ (consonant) ”ن“ استعمال ہوا ہے۔ فرق صرف مصوتے (vowel) میں ہے۔ اردو اور پنجابی میں مصوتہ (vowel) ”ا“ استعمال ہوتا ہے اور سرائیکی میں اسے حذف کر دیا جاتا ہے۔ اگر ماضی میں جھانکیں تو ”نا“ کا املا ”ناں“ تھا۔ ایک مصممہ ”ن“ کے ساتھ دو مصوتے (vowels) مستعمل تھے۔ رفتہ رفتہ ایک مصوتہ ”ن“ نون غنہ غائب ہو گیا۔ حافظ محمود شیرانی کے نزدیک بارہویں صدی کے آخر میں نون غنہ ترک کیا گیا۔^{۱۸} اسی طرح سرائیکی زبان میں مزید ایک مصوتہ ”ا“ (الف) حذف ہو گیا جس سے مصدر کی حالت پکارنا، بولنا، کھیلنا سے پکارن، بولن، کھیلن ہو گئی۔ سو مصوتے کے فرق کے علاوہ تینوں زبانوں

میں کوئی فرق نہیں ہے اور مہما در کے قواعد ایک جیسے ہیں۔

تذکیر و تانیث:

تذکیر و تانیث کے قواعد اردو، پنجابی اور اس کی بولیوں مابھی، چٹکی اور ہٹھاڑی میں تقریباً ایک جیسے

ہیں۔

الف۔ اکثر ایسے مذکر الفاظ جو ”الف“ پر ختم ہوتے ہیں تانیث کی حالت میں ”ی“ پر ختم ہوتے ہیں۔

ب۔ جب کوئی اسم مذکر حروف علت کے سوا حرف صبیح (consonants) پر ختم ہو تو اردو، سرائیکی،

پنجابی، مابھی، چٹکی، ہٹھاڑی اور ریاستی میں تانیث کے لیے ”نی“ یا ”نی“ کا اضافہ کر دیتے

ہیں۔

ج۔ اگر کوئی مذکر ”ی“ مصوتے (vowel) پر ختم ہو رہا ہو تو مونث کی صورت میں مصوتہ ”ی“ مصمتے

”ن“ میں بدل جاتا ہے۔

اسماء صفت:

اعلام واسما اور اسماء صفت اردو، سرائیکی، پنجابی، مابھی، چٹکی، ہٹھاڑی اور ریاستی میں الف پر ختم

ہوتے ہیں۔

اسماء صفت اردو، سرائیکی، پنجابی، مابھی، چٹکی، ہٹھاڑی اور ریاستی میں تذکیر و تانیث اور جمع

واحد کی صورت میں اپنے موصوف کی حالت کے مطابق ہوتے ہیں مثلاً:

اردو	اونچا بکرا	چھوٹی لڑکی	چھوٹی لڑکیاں	میرا لڑکا
سرائیکی	اچا بکرا	کچی چھوہر	کچیاں چھوہراں	میرا چھوہر
پنجابی	اچا بکرا	کچی کڑی	کچیاں کڑیاں	میرا منڈا
مابھی	اچا بکرا	کچی کڑی	کچیاں کڑیاں	میرا منڈا
چٹکی	اچا بکرا	کچی کڑی	کچیاں کڑیاں	میرا منڈا
ہٹھاڑی	اچا بکرا	کچی چھوہر	کچیاں چھوہراں	میرا چھوہر
ریاستی	اچا بکرا	کچی چھوہر	کچیاں چھوہراں	میرا چھوہر

یہاں پر ایک بات قابل توجہ یہ ہے کہ سرائیکی، پنجابی، مابھی، چٹکی، ہٹھاڑی اور ریاستی میں صفت و

موصوف باہم متحد ہیں مثلاً سرائیکی، ریاستی اور ہٹھاڑی میں ”نکیاں چھوہراں“ اور پنجابی، ماجھی اور جاگی میں ”نکیاں کڑیاں“ میں صفت یعنی ”نکیاں“ بھی اپنے موصوف ”چھوہراں“ اور ”کڑیاں“ کی مانند جمع ہے لیکن اردو میں ایسا نہیں ہے یعنی ”چھوٹی لڑکیاں“ میں صفت یعنی چھوٹی واحد ہے جب کہ اس کا موصوف ”لڑکیاں“ جمع ہے۔ حافظ محمود شیرانی لکھتے ہیں کہ قدیم اردو میں پنجابی اور سرائیکی کی طرح ”چھوٹیاں لڑکیاں“ ہی رائج تھا جو بعد ازاں میر و سدا کے عہد میں متروک ہو گیا۔^{۱۹} اپنی بات کو سند بخشنے کے لیے احمد دکنی کا شعر نقل کیا ہے:

سوچاں دوں سے پالیاں سو بالیاں نکیاں
ورنہ شرم انو تھے سکیاں سب سکیاں

مبتدا و خبر:

اردو، سرائیکی، پنجابی، ماجھی، جاگی، ہٹھاڑی اور ریاستی میں واحد جمع اور مذکر مونث کی حالت میں خبر اپنے مبتدا کے مطابق آتی ہے، مثلاً:

اردو	وہ کام بھلا نہیں ہے	یہ باتیں بھلی نہیں
سرائیکی	ایہہ کم چنگا کاگی	ایہہ گالیں چنگیاں نہیں
پنجابی	ایہہ کم چنگا نہیں	ایہہ گلاں چنگیاں نہیں
ماجھی	ایہہ کم چنگا نہیں	ایہہ گلاں چنگیاں نہیں
جاگی	ایہہ کم چنگا نہیں	ایہہ گلاں چنگیاں نہیں
ہٹھاڑی	ایہہ کم چنگا نہیں	ایہہ گلاں چنگیاں نہیں
ریاستی	ایہہ کم چنگا کاگی	ایہہ گالیں چنگیاں ناہیں

دوسرے جملے کو دیکھیں تو سرائیکی، پنجابی، ماجھی، جاگی، ہٹھاڑی اور ریاستی میں مبتدا اور خبر دونوں جمع ہیں لیکن اردو میں خبر اپنے مبتدا کے مطابق نہیں۔ باتیں جمع ہے اور بھلی واحد۔ حافظ محمود شیرانی کے نزدیک یہ تبدیلی بھی اسی زمانہ اصلاح سے تعلق رکھتی ہے یعنی میر و سدا کے دور سے۔^{۲۰} قدیم اردو میں یہ جملہ یوں لکھا جاتا تھا ”یہ باتاں بھلیاں نہیں“۔ یہ سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیوں کے موافق ہے۔

فعل اور فاعل:

واحد جمع، تذکیر و تانیث میں فعل لازم اپنے فاعل کے مطابق جب کہ فعل متعدی مفعول کے مطابق

آتا ہے۔

اضافت:

اُردو، سرائیکی، پنجابی، ماہجھی، چانگی، ہٹھاڑی اور ریاستی میں اضافت ہمیشہ اپنے فاعل کی واحد جمع یا تذکیر قائمیت کے مطابق آتی ہے۔

ماضی مطلق بنانا:

اُردو، سرائیکی، پنجابی، ماہجھی، چانگی، ہٹھاڑی اور ریاستی میں ماضی مطلق بنانے کا قاعدہ یکساں ہے۔

ماضی قریب:

ماضی قریب کے حوالے سے حمید اللہ ہاشمی^{۲۱} اور حافظ محمود شیرانی^{۲۲} لکھتے ہیں کہ اُردو اور پنجابی میں تھوڑا فرق ہے۔ وہ جو معمولی فرق ہے وہ صرف ایک مصمتے یا ایک مصوتے کی حد تک ہے جب کہ صرفی و نحوی اعتبار سے چنداں فرق نہیں ہے۔

اُردو	وہ آیا ہے	وہ آئے ہیں	تو آیا ہے	تم آئے ہو	میں آیا ہوں	ہم آئے ہیں
سرائیکی	اوہ آیا ہے	اوہ آئے ہن	تو آئیں	تساں آئو	میں آیاں	اساں آئیوں
پنجابی	اوہ آیا اے	اوہ آئے ہن	تو آیا ایں	تسی آئے او	میں آیا اں	اسیں آئے ہاں
ماہجھی	اوہ آیا اے	اوہ آئے ہن	تو آیا ایں	تسی آئے او	میں آیا اں	اسیں آئے ہاں
چانگی	اوہ آیا اے	اوہ آئے ہن	تو آیا ایں	تسی آئے او	میں آیا اں	اسیں آئے ہاں
ہٹھاڑی	اوہ آیا اے	اوہ آئے ہن	تو آیا ایں	تسی آئے ہو	میں آیا ہاں	اسیں آئے ہاں
ریاستی	اوہ آیا اے	اوہ آئے ہن	تو آئیں	تساں آئو	میں آیاں	اساں آئیوں

اوپر کے جملوں کو دیکھیں تو اُردو کی ”ہے“ پنجابی اور اس کی بولیوں میں ”اے“ سے بدل گئی ہے۔

اُردو اور پنجابی میں ”ہ“ اور ”الف“ متبادل حروف ہیں۔ اسی مبدل کی وجہ سے اُردو کی ”ہاں“ پنجابی میں ”آں“ میں بدل گئی۔ اسی طرح اُردو کی ”ہیں“ جس کے آخر میں آنے والا انفرادی مصوتہ ڈاوا واضح ہو کے مصمتے ”ن“ کی شکل اختیار کر گیا ہے۔ علاوہ ازیں اُردو، سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیوں میں ماضی قریب کے قاعدے میں صرفی و نحوی اعتبار سے کوئی فرق نہیں۔ عین الحق فرید کوئی لکھتے ہیں کہ زبانوں کے مطالعے میں لفظیات کی نسبت

صرف ونحو کی زیادہ اہمیت ہوتی ہے۔^{۲۳} صرف ونحو کو دیکھیں تو ماضی قریب بنانے کے قاعدے میں بھی اردو، سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیوں میں مکمل یکسانیت ہے۔

ماضی بعید:

ماضی قریب کی طرح ماضی بعید میں بھی اردو، سرائیکی اور پنجابی میں یکسانیت ہے۔

مونٹا روو	وہ آئی تھی	وہ آئیں تھیں	تو آئی تھی	تم آئیں تھیں	میں آئی تھی	ہم آئیں تھیں
مونٹا سرائیکی	اوہ آئی ہئی	اوہ آئیں ہن	توں آئی ہاویں	تساں آئیں	میں آئی ہم	اساں آئیں
				ہاوے	ہاے	
مونٹا پنجابی	اوہ آئی سی	اوہ آئیں سن	توں آئی سی	تسی آئیں سو	میں آئی سی	ای آئیں
						ساں
مونٹا گجراتی	اوہ آئی سی	اوہ آئیں سن	توں آئی سی	تسی آئیں سو	میں آئی سی	ای آئیں
						ساں
مونٹا چانگ	اوہ آئی سی	اوہ آئیں سن	توں آئی سی	تسی آئیں سو	میں آئی ساں	ای آئیں
						ساں
مونٹا بھٹائی	اوہ آئی سی	اوہ آئیں سن	توں آئی سی	تساں آئیں سو	میں آئی ساں	ای آئیں
						ساں
مونٹا ریاستی	اوہ آئی ہئی	اوہ آئیں ہن	توں آئی ہاویں	تساں آئیں	میں آئی ہم	اساں آئیں
				ہاوے	ہاے	

ماضی بعید میں اردو میں ”تھی“ کی جگہ پنجابی اور اس کی بولیوں میں ”سی“ کا صیغہ رائج ہے۔ پنجابی کی ”سیں“ کے مقابلے میں اردو میں ”تھیں“ ہو گیا۔ اسی طرح پنجابی میں ”اوہ آئیں سن“ میں جو ”سن“ استعمال ہوا ہے وہ ”سیں“ کے انفرادی مصوتے پر زور دینے کی وجہ سے ہوا ہے۔ قاعدہ ہے کہ جب بھی نون غنہ سے پہلے مصوتہ ”ے“ ہو تو نون غنہ کو مصمتے ”ن“ میں تبدیل کرتے وقت مصوتہ ”ے“ کو حذف کر دیا جاتا ہے جیسے ”گاسیں“ سے ”گاسن“، ”جھلسیں“ سے ”جھلسن“، ”چھلسیں“ سے ”چھلسن“، ”آسیں“ سے ”آسن“، ”جاسیں“ سے ”جاسن“ وغیرہ۔

ماضی استمراری:

ماضی استمراری کے حوالے سے بھی اُردو، سرائیکی، پنجابی، ماجھی، جاکلی، ہٹھاڑی اور ریاستی میں مکمل

یکسانیت ہے، مثلاً:

مونٹ اورو	وہ لکھتی تھی	وہ لکھتی تھیں	تو لکھتی تھی	تم لکھتی تھی	میں لکھتی تھی	ہم لکھتی تھیں
مونٹ سرائیکی	اوہ لکھدی ہئی	اوہ لکھدیاں	توں لکھدی	تساں لکھدیاں	میں لکھدی ہم	اساں لکھدیاں
	ہن	ہاویں	ہاوے	ہاوے	ہاوے	ہاے
مونٹ پنجابی	اوہ لکھدی سی	اوہ لکھدیاں سن	تو لکھدی سی	تسی لکھدیاں	میں لکھدی سی	اسی لکھدیاں
				سو	ساں	
مونٹ ماجھی	اوہ لکھدی سی	اوہ لکھدیاں سن	تو لکھدی سی	تسی لکھدیاں	میں لکھدی سی	اسی لکھدیاں
				سو	ساں	
مونٹ جاکلی	اوہ لکھدی سی	اوہ لکھدیاں سن	توں لکھدی سی	تسی لکھدیاں	میں لکھدی سو	اسی لکھدیاں
				سو	ساں	
مونٹ ہٹھاڑی	اوہ لکھدی سی	اوہ لکھدیاں سن	توں لکھدی سی	تساں لکھدیاں	میں لکھدی سی	اسی لکھدیاں
				سو	ساں	
مونٹ ریاستی	اوہ لکھدی ہئی	اوہ لکھدیاں	توں لکھدی	تساں لکھدیاں	میں لکھدی ہم	اساں لکھدیاں
	ہن	ہاویں	ہاوے	ہاوے	ہاوے	ہاے

ماضی استمراری کے تمام نفروں میں سرائیکی، پنجابی، ماجھی، جاکلی، ہٹھاڑی اور ریاستی میں جہاں ”ڈ“

ہے اُردو میں ”ت“ بن گئی ہے۔ ”ڈ“ اور ”ت“ کا بدل عام ہے۔ جس طرح پنجابی کا ”واو“ اُردو میں ”ب“ میں

بدل جاتا ہے جیسے ”ویر“ سے ”بیر“، ”فٹا“ سے ”بٹا“، ”وال“ سے ”بال“ یا جیسے ”وچھنا“ سے ”بچھنا“، ”وگاڑ“ سے

”بگاڑ“، ”وار“ سے ”بار“، ”وچھانا“ سے ”بچھانا“، ”وستا“ سے ”بستا“، ”واری“ سے ”باری“، ”وَر“ سے

”بر“، ”ویری“ سے ”بیری“، ”وین“ سے ”بین“، ”وگاؤ“ سے ”بگاؤ“، ”وساکھ“ سے ”بیساکھ“، ”وچ“ سے

”بچ“، ”وسرا“ سے ”بسرا“ وغیرہ اسی طرح پنجابی کا ”ڈ“ اُردو میں ”ت“ سے بدل جاتا ہے۔ جیسے ”دھاگا“

اُردو میں ”تاگا“ بن جاتا ہے اسی طرح ”دند“ سے ”تانت“، ”ماروا“ سے ”مارتا“، ”چاندا“ سے ”چاتا“،

”کھندا“ سے ”کھتا“، ”بولدا“ سے ”بولتا“، ”مرکدا“ سے ”مرکتا“، ”ٹھہردا“ سے ”ٹھہرتا“ وغیرہ۔ ”ڈ“ اور ”ت“

کا متبادل بے شمار مثالوں سے واضح ہے۔ اس سلسلے میں صفدر قریشی لکھتے ہیں کہ ”دال“، ”تا“ کا ہم مخرج ہے۔ اس لیے ”تا“ کے تمام ارکان ”تھ“، ”ٹھ“، ”ڈھ“، ”ڈھ“، ”ڈھ“، ”ڈھ“ وغیرہ کو اصولی طور پر دال کا نمائندہ ہونا چاہیے۔^{۲۴} ان سب حروف کا باہم متبادل کہیں نہ کہیں ضرور دیکھنے کو مل جاتا ہے لیکن ان میں سے زیادہ بدل ”ڈ“ اور ”تھ“ کا ہے۔

ماضی شکلیہ:

نظمِ ستلج میں رائج زبانوں (اردو، سرائیکی، پنجابی) اور بولیوں (ماجھی، چانگی، ہٹھاڑی، اور ریاستی) میں ماضی شکلیہ ایک جیسے ہیں۔

مضارع:

مضارع اردو، سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیوں میں ایک ہی اصول پر ہے۔

فعل حال:

فعل حال کی تعریف اردو، سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیوں (ماجھی، چانگی، ہٹھاڑی اور ریاستی) میں ایک ہی اصول پر ہے، مثلاً:

مذکر اور وہ پڑھتا ہے وہ پڑھتے ہیں تو پڑھتا ہے تم پڑھتے ہو میں پڑھتا ہم پڑھتے ہیں ہوں

مذکر سرائیکی او پڑھدے او پڑھدن تو پڑھدیں تہاں پڑھدو میں پڑھداں اسراں پڑھدوں

مذکر پنجابی او پڑھداے او پڑھدے توں پڑھدا تہی پڑھدے میں پڑھدا آں اسی پڑھدے آں

مذکر ماجھی او پڑھدااے او پڑھدے توں پڑھدا تہی پڑھدے میں پڑھدا آں اسی پڑھدے آں

مذکر چانگی او پڑھدااے او پڑھدے توں پڑھدا تہی پڑھدے میں پڑھدا ہاں اسراں پڑھدے ہاں

تکرار مٹھاڑی اوہ پڑھ دیا اوہ پڑھ دے توں پڑھدا تسی پڑھ دے میں پڑھدا ہاں اسراں
اے نہیں ایں او پڑھ دے ہاں
تکرار مٹھاڑی اوہ پڑھ دے اوہ پڑھ دے توں پڑھ دے تساں میں پڑھداں اسراں
پڑھ دیں پڑھ دیں

ماضی نام تمام کی طرح فعل حال میں بھی ”ڈ“ اور ”ت“ کا بدل ہے۔ سرائیکی، پنجابی، ماجھی، جاکلی،
مٹھاڑی اور ریاستی میں ”ڈ“ استعمال ہوتی ہے۔ اردو میں یہ ”ت“ میں تبدیل ہو گئی ہے۔ حرف ”ڈ“ اور ”ت“ پر ہی
موقوف نہیں تمام حروف تہجی ایک دوسرے کے متبادل ہیں۔ ”الف“، ”ہ“، ”ج“، ”ھ“، ”و“ اور ”ع“ کا متبادل ہے۔ ”ب“
متبادل ہے ”پھ“، ”پ“، ”پھ“، اور ”ف“ کا۔ ”پ“ متبادل ہے ”ب“، ”بھ“، ”پھ“ اور ”ف“ کا۔ ”ج“ متبادل ہے ”چ“، ”چھ“،
”جھ“ اور ”ش“ کا۔ ”خ“ متبادل ہے ”ق“، ”ک“، ”کھ“، ”گ“ اور ”گھ“ کا۔ ”ز“، ”رہ“، ”زور“ اور ”ڑھ“ ہم متبادل ہیں۔ ”ش“،
”ج“، ”جھ“، ”چ“، ”چھ“ اور ”س“ متبادل ہیں۔ ”غ“، ”ک“، ”ق“ اور ”گ“ متبادل ہیں۔ اسی طرح خالص عربی لہجے کے
حروف کا بھی لہجے کے حروف میں متبادل ہو سکتا ہے۔ جیسے ”تا“ میں ”ح“ ہا اور ”ھ“ میں، ”خا“ ”کھ“ میں، ”زا“ ”زال“
میں، ”ضا“ ”وال“ میں، ”طا“ ”تا“ میں، ”عین“ ”الف“ میں۔ انہی متبادلات کو دیکھتے ہوئے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ تمام
زبانوں کی اصل ایک ہے۔

لغات کا مطالعہ بتاتا ہے کہ تمام زبانوں کے درمیان حیرت انگیز مماثلت موجود ہے۔ امی، مم، ماما،
مادرا اور باپ، مایو، پاپا، ابن، بن، بابا، فادر ایک ہی قبیل سے تعلق رکھتے ہیں۔ اسی طرح اردو الفاظ کاٹ، کٹی،
کنوٹی وغیرہ کا اردو مصدر کاٹنا ہے جس کی عربی اصل ”قطعاً“ ہے۔ قطعاً، قطع کے معنی ہیں کاٹنا اور انگریزی لفظ
cut، cutter اور boycott انہی معنوں میں مستعمل ہیں۔ اسی طرح زمین کے لیے عربی لفظ ”ارض“ ہے جو کہ
انگریزی لفظ اُرتھ (earth) کا مترادف ہے۔ مُسکر کو فارسی، اردو اور پنجابی میں ہنکر کہتے ہیں جو کہ انگریزی کے
شوگر (sugar) کے قریب تر ہے۔ اردو کا ”ہاتھ“، پنجابی کا ”ہتھ“ اور انگریزی کے ”hand“ کی اصل عربی لفظ
”ید“ ہے۔ لغت کی یہ مماثلت اس طرف اشارہ کرتی ہے کہ تمام زبانوں کی اصل ایک ہی ہے۔

فعل مستقبل

خطہ ستلج میں بولی جانے والی بولیوں اور زبانوں پنجابی، سرائیکی اور اردو میں فعل مستقبل بنانے کا
قاعدہ ایک ہی ہے۔

امرحاضر:

اُردو، سرائیکی، پنجابی اور ستلج کی بولیوں (ماجھی، جٹکی، ہٹھاڑی اور ریاستی) میں امرحاضر کا قاعدہ یکساں ہے۔

اگر مخاطب جمع ہو تو سرائیکی، اُردو، پنجابی اور اس کی بولیوں میں ”نیں“ یا ”واؤ“ یا پھر صرف ”واؤ“ کا اضافہ کر دیا جاتا ہے۔

لازم وتعدی:

نظہ ستلج میں بولی جانے والی تینوں زبانوں اُردو، سرائیکی، پنجابی اور پانچوں بولیوں ماجھی، جٹکی، ہٹھاڑی، اوتاڑی اور ریاستی میں لازم وتعدی کا ایک ہی جیسا اصول ہے اور تعدی یا واسطہ کا قاعدہ بھی یکساں ہے۔

فعل معروف ومجهول:

اُردو، سرائیکی، پنجابی، ماجھی، جٹکی (چانگلی)، ہٹھاڑی، اوتاڑی اور ریاستی میں فعل معروف ومجهول کا قاعدہ یکساں ہے۔

نفی:

نظہ ستلج میں بولی جانے والی بولیوں ماجھی، جٹکی (چانگلی)، ہٹھاڑی، اوتاڑی، ریاستی اور تینوں زبانوں اُردو، سرائیکی اور پنجابی میں نفی کے کلمات ایک جیسے ہیں۔ نہ، نا، ناں، نہیں، ناہیں، نہیں وغیرہ۔

عز:

نظہ ستلج کی زبانوں اور بولیوں میں نداسیہ حالت یکساں ہے۔

حرف اضافت:

نظہ ستلج میں رائج بولیوں (ماجھی، جٹکی، ہٹھاڑی، اوتاڑی، ریاستی) اور زبانوں (اُردو، سرائیکی، پنجابی) میں حرف اضافت یکساں ہیں۔

اُردو	اُس کا لڑکا	اُس کی لڑکی	اُس کے لڑکے
سرائیکی	اوہندا پوتر	اوہندی دچی	اوہندے پوترے
پنجابی	اوہ دانڈا	اوہ دی گوی	اوہ دے مڈے
ماجھی	اوہ دانڈا	اوہ دی گوی	اوہ دے مڈے

جنگی	اوہ دامنڈا	اوہ دی گوی	اوہ دے منڈے
ہٹھاڑی	اوس دا چھوہر	اوس دی چھوہر	اوس وے چھوہرے
ریاستی	اوہنداپوڑ	اوہند کی دھی	اوہندے پوڑے

اُردو میں کا، کی، کے، پنجابی، ماجھی اور جنگی میں دا، دی، دے جب کہ سرائیکی اور ریاستی میں ڈا، ڈی اور ڈے استعمال ہوا ہے۔ ایک معمولی فرق جو دکھائی دے رہا ہے وہ صرف صوت کی حد تک ہے، قواعد میں کوئی فرق نہیں۔ خطے کی سب زبانوں اور بولیوں میں واحد غائب مذکر حرفِ اضافت ”الف“ پر ختم ہو رہا ہے۔ واحد غائب مؤنث ”ی“ پر اور جمع غائب ”ئے“ پر۔ حرفِ اضافت کا یہ صرفی و نحوی اشتراک خطہٴ ستلج کی زبانوں اور بولیوں میں یکسانیت کی علامت ہے۔

دُعایا جملے:

اُردو، سرائیکی، پنجابی، ماجھی، جنگی، ہٹھاڑی اور ریاستی میں دُعایا بد دُعا کے لیے جملے ایک ہی

قاعدے پر ہیں۔

اُردو	ہستے رہو	تجھے اللہ بسائے	تجھے سناپ کا لے
سرائیکی	کھلدے رہو	تیکو اللہ و سراوے	تیکو ناگ کھاوے
پنجابی	ہسدے رہو	تینوں اللہ و سراوے	تینوں سپ لڑے
ماجھی	ہسدے رہو	تینوں اللہ و سراوے	تینوں سپ لڑے
جنگی	ہسدے رہو	تینوں اللہ و سراوے	تینوں سپ ڈسے
ہٹھاڑی	ہسدے رہو	تینوں اللہ و سراوے	تینوں سب ڈسے
ریاستی	کھلدے رہو	تیکو اللہ بسائے	تیکو ناگ کھاوے

بین اللسانی تجزیہ و تحقیق یہ ثابت کرتا ہے کہ خطہٴ ستلج کی بولیوں (ماجھی، جنگی، جانگی)، ہٹھاڑی، اوتاڑی، ریاستی اور زبانوں (اُردو، سرائیکی، پنجابی) میں حیرت انگیز مماثلت ہے۔ رسم الخط، صوتیات، لفظیات، نحویات غرض ہر اعتبار سے ان میں گہرا لسانی رشتہ موجود ہے۔

حوالہ جات

- * ایسٹن ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو و اقبا لیات، اسلامہ یونیورسٹی، بہاول پور۔
- ** اسکا لری ایچ ڈی اردو، اسلامہ یونیورسٹی، بہاول پور۔
- ۱۔ محی الدین قادری زور پندلوستانی المعانیات (لاہور: ۱۹۶۶ء) ص ۱۵۱۔
- ۲۔ ناصر عباس شہر المعانیات اور تنقید (اسلام آباد: پورپ اکاڈمی، ۲۰۰۹ء) ص ۲۰۵۔
- ۳۔ محمد اسلم رسول پوری، سرانیک کی زبان او نندارسم الخط تے آواز ان (رسول پور سرائیکی پبلی کیشنز، ۱۹۸۸ء) ص ۶۶۔
- ۴۔ سید سلیمان ندوی، ”آلہ سام کی قدیم ترین زبان عربی تھی“ مشمولہ جریده ۲۳ (۲۰۰۳ء) ص ۲۱۷۔
- ۵۔ حمیان چند شکین، عام المعانیات (نئی دہلی: ترقی اردو پور، ۱۹۸۵ء) ص ۲۸۱۔
- ۶۔ سید محمد سلیم، تاریخ و خط و خطاطین مرتب سید مرزا الرحمن (کراچی: زور اکینڈری پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء) ص ۵۱-۵۲۔
- ۷۔ صلاح الدین السنجہ در اسات فی تاریخ الخط العربی (بیروت: دار الکتب المحمدیہ، ۱۹۷۹ء) ص ۱۲۔
- ۸۔ غلیل صدیقی، المعانی صباحت (کچنہ: زمرو پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء) ص ۵۔
- ۹۔ کوئی چند نارنگ، ”اردو زبان کے مطالعے میں اسانیات کی اہمیت“ مشمولہ اردو المعانیات کے زاویے مرتب سید روح الامین (کجرات: عزت اکاڈمی، ۲۰۰۷ء) ص ۲۱۔
- ۱۰۔ غلیل صدیقی، نواز شناسی (ملتان: بینک بکس گلشت، ۱۹۹۲ء) ص ۳۸-۳۹۔
- ۱۱۔ ایضاً، ص ۳۹۔
- ۱۲۔ ابوالیث صدیقی، ”اردو کا صلی نظام“ مشمولہ اردو المعانیات کے زاویے مرتب سید روح الامین (کجرات: عزت اکاڈمی، ۲۰۰۷ء) ص ۱۳۰۔
- ۱۳۔ ایضاً۔
- ۱۴۔ نصیر احمد خاں، ”اردو نظیات“ مشمولہ اردو المعانیات کے زاویے مرتب سید روح الامین (کجرات: عزت اکاڈمی، ۲۰۰۷ء) ص ۱۳۸-۱۳۹۔
- ۱۵۔ عین الحق فرید کوٹی، اردو زبان کی قدیم تاریخ (لاہور: اورینٹل پریس سنٹر، ۱۹۷۲ء) ص ۱۳۸-۱۳۹۔
- ۱۶۔ کارڈویل آر (Cardwell, R.) *A Comparative Grammar of Dravidian or South Indian* Family of Languages (نئی دہلی: اورینٹل بکس، ۱۹۷۳ء) ص ۷۰-۷۱۔
- ۱۷۔ فرمان فتح پوری، زبان اور اردو زبان (کراچی: حلقہ نیا نونگا، ۱۹۹۵ء) ص ۵۔
- ۱۸۔ خانہ محمود شیرانی، پنجاب میں اردو (اسلام آباد: مقتدر قومی زبان، ۱۹۸۸ء) ص ۷۱۔
- ۱۹۔ ایضاً، ص ۷۱۔
- ۲۰۔ ایضاً، ص ۷۱۔
- ۲۱۔ حمید اللہ ہاشمی، ”اردو اور پنجابی لسانی واولی اشتراک“ مشمولہ پاکستانی زبانیں مرتب انعام الحق جاوید (اسلام آباد: علامہ اقبال اوین یونیورسٹی، ۲۰۰۹ء) ص ۳۸۔
- ۲۲۔ خانہ محمود شیرانی، ص ۷۱۔

۲۳۔ یمن الحق فریہ کوئی، ص ۷۱-۷۲۔

۲۴۔ صفحہ قریشی، وحدت اللسان (راول پنڈی، وحدت پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء)، ص ۲۳۴۔

مآخذ

الحجہ، صلاح الدین۔ دراسات فی تاریخ الخط العربی۔ بیروت: دار الکتب المجدی، ۱۹۷۹ء۔

پوری، فرمان شح۔ زبان اور اردو زبان۔ کراچی: حلقہ تیار ڈیٹا، ۱۹۹۵ء۔

جین، گیان چند۔ عام لسانیات، نئی دہلی، برقی اردو پریس، ۱۹۸۵ء۔

خال، نصیر احمد۔ ”آرہو نظیات“۔ شمولہ اردو لسانیات کے زاویے۔ مرتب سید روح الامن۔ کجرات: عزت اکاوی، ۲۰۰۷ء۔

رسول پوری، محمد اسلم حسرتی کی زبان اولیاد رسم الخط کے آوازبان۔ رسول پور، سرائیکی پبلی کیشنز، ۱۹۸۰ء۔

زونجی، الدین قادری۔ ہندوستانی لسانیات، لاہور، ۱۹۶۶ء۔

سلیم، سید محمد۔ تاریخ و خط و خطاطی۔ مرتب سید مرزا الرحمن۔ کراچی: زور اکینڈری پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء۔

شیرانی، خان غلام حسین۔ میں اردو اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۸ء۔

صدیقی، ابوالہیث۔ ”آرہو کا صوتی نظام“۔ شمولہ اردو لسانیات کے زاویے۔ مرتب سید روح الامن۔ کجرات: عزت اکاوی، ۲۰۰۷ء۔

صدیقی، غلیل۔ آواز شناسی، عمان، بکس گلشت، ۱۹۹۲ء۔

_____۔ لسانی مباحث۔ کیمک: زمزم پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء۔

قریشی، صفحہ وحدت اللسان۔ راول پنڈی: وحدت پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء۔

کارڈویل آر۔ (Cardwell, R.)۔ *A Comparative Grammar of Dravidian or South Indian Family of Languages*۔

Languages۔ نئی دہلی: اورینٹل بکس، ۱۹۷۴ء۔

کوئی، یمن الحق فریہ۔ اردو زبان کی قدیم تاریخ۔ لاہور: اورینٹل پریس، ۱۹۷۴ء۔

نارنگہ، کوئی چند۔ ”آرہو زبان کے مطالعے میں لسانیات کی اہمیت“۔ شمولہ اردو لسانیات کے زاویے۔ مرتب سید روح الامن۔

کجرات: عزت اکاوی، ۲۰۰۷ء۔

نرووی، سید سلیمان۔ ”آرہو سامی قدیم ترین زبان عربی تھی“۔ شمولہ جریڈہ ۲۲ (۲۰۰۳ء)۔

نیر، ناصر عباس۔ لسانیات اور تنقید۔ اسلام آباد: یورپ اکاوی، ۲۰۰۹ء۔

ہاشمی، حمید اللہ۔ ”آرہو اور پنجابی: لسانی و ادبی اشتراک“۔ شمولہ پاکستانی زبانیں۔ مرتب انعام الحق جاوید۔ اسلام آباد: علامہ اقبال اوپن

یونیورسٹی، ۲۰۰۹ء۔

دریافت و تدوین: نجیبہ عارف *

”سیر ملک اودہ“ از یوسف خاں کمبل پوش

۱۲۷
نجیبہ عارف

ذیل میں یوسف خاں کمبل پوش کے غیر مطبوعہ سفرنامے کا مکمل متن، مع تدوینی حاشی اور فرہنگ، پیش کیا جا رہا ہے۔ اس سفرنامے کا قلمی نسخہ، جو دستیاب معلومات کے مطابق وحید نسخہ کہا جاسکتا ہے، بولہن لائبریری میں انڈین انسٹی ٹیوٹ، اوکسفرڈ کے ذخیرے میں موجود ہے۔ انڈین انسٹی ٹیوٹ کو یہ مخطوطہ ماہرے کیتھ پرنگل (۱۸۰۲ء-۱۸۹۷ء) نے ۷ فروری ۱۸۷۹ء کو پیش کیا تھا۔ پرنگل کمبل پوش کے محسنوں میں سے ایک تھے جن کا ذکر انھوں نے اپنے پہلے سفرنامے میں بھی بار بار کیا ہے۔ (تفصیل کے لیے دیکھیے، حاشیہ ۳۳)۔ یہ مجلد نسخہ ۱۱۵۶ اوراق پر مشتمل ہے جس کے کاغذ انتہائی بوسیدہ اور پہلے ہو چکے ہیں۔ پہلے اور آخری صفحے کے علاوہ ہر صفحے پر ۹ سطریں ہیں۔ یہ مسودہ خط نستعلیق میں، موٹے قلم کے قلم سے لکھا گیا ہے۔ ایک دو مقامات پر باریک قلم کا قلم بھی استعمال کیا گیا ہے۔ تحریر کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ مسودہ مختلف اوقات میں لکھا گیا ہے۔ کہیں کہیں حاشیے میں مثنیٰ تبدیلی یا اصلاح بھی موجود ہے جس کی تفصیل تدوینی حاشی میں درج کر دی گئی ہے۔ راقم الحروف نے ۲۰۱۳ء میں اس کی عکسی نقل حاصل کی تھی۔ (اس مخطوطے کا مفصل تعارف و تجزیہ اور پینڈل کالج میگزین، جلد ۸۹، شمارہ ۳، ص ۸۶ تا ۹۱ میں ملاحظہ کیا جاسکتا ہے)۔ ذیل میں اس سفرنامے کا متن جدید الاملا میں پیش کیا جا رہا ہے۔ متن کی تدوین میں درج ذیل نکات پیش نظر رکھے گئے ہیں:

مصنف نے اس تحریر کو خود کوئی عنوان نہیں دیا تھا۔ راقم نے متن ہی سے اس کا عنوان ”سیر ملک

اودھ "آخذ کیا ہے۔

متن کو اقتباسات میں تقسیم کیا گیا ہے نیز موضوع کے مطابق مختلف حصوں کے عنوانات قائم کیے گئے ہیں۔

رموز اوقاف کا استعمال کیا گیا ہے۔

متن کی ترتیب تدوین قیاسی ہے۔

نقطوں کی غیر موجودگی کے باعث ایک جیسی شکلوں والے تمام حروف کو لغت میں تلاش کر کے لفظی صورت اور معنوی سیاق و سباق کے مطابق ممکن الفاظ کا انتخاب کیا گیا ہے۔

جہاں متن کا مطلب خبط ہوتا محسوس ہوا ہے وہاں خطوط و صدائی میں [کذا] لکھ دیا گیا ہے۔

جہاں کسی لفظ کی پہچان نہیں ہو سکی وہاں خطوط و صدائی میں [؟] کی علامت ڈال دی گئی ہے۔

متن میں کئی جملے اردو کی نحوی ساخت کی پیروی نہیں کرتے۔ ایسے جملوں میں کوئی تبدیلی یا اصلاح روا نہیں رکھی گئی اور انھیں جوں کا توں پیش کر دیا گیا ہے۔

مصنف یا اس کے عہد کی املا کا نمونہ پیش کرنے کے لیے جہاں کوئی لفظ پہلی مرتبہ غلط قدیم املا میں

لکھا گیا ہے، وہاں اس کا املا برقرار رکھا گیا ہے لیکن اس کے فوراً بعد خطوط و صدائی [] میں اس کا

درست مجدد املا درج کر دیا گیا ہے۔ اس کے بعد پورے متن میں درست مجدد پیدا ملا ہی کو اختیار کیا گیا ہے۔

یا بے معروف اور مجہول کے فرق کو روا رکھا گیا ہے۔

ملا کر لکھے گئے الفاظ کو علاحدہ علاحدہ تحریر کیا گیا ہے۔

اعراب بالحروف سے اجتناب کیا گیا ہے۔

ہائے ثقل و ط اور ہائے ملفوظ میں امتیاز قائم کیا گیا ہے۔

نون اور نون غنہ میں امتیاز قائم کیا گیا ہے۔

”ص“ اور ”ش“ میں امتیاز قائم کیا گیا ہے۔

”ٹ“ اور ”ز“ کے لیے رائج املائی صورت اختیار کی گئی ہے۔

جن الفاظ کے مطالب فرہنگ میں درج ہیں ان کے پہلی بار استعمال ہونے پر انھیں خط کشیدہ کیا گیا ہے۔

فرہنگ میں شامل الفاظ کے صرف وہ مطالب درج کیے گئے ہیں جو ممکنہ طور پر غنی سیاق و سباق کے مطابق ہوں۔ تحفیات کی وضاحت فرہنگ سے پہلے کر دی گئی ہے۔

اس نسخے کے اندر کمبل پوش کی ایک رنگین روغنی تصویر بھی موجود ہے جو اس سے پہلے کہیں شائع نہیں ہوئی۔ اس تصویر کا عکس بھی یہاں شائع کیا جا رہا ہے تاہم اس سفر نامے کا مکمل متن مفصل مقدمے، حواشی، تہلیحات اور اشاریے سمیت، کتابی صورت میں پیش کیا جائے گا۔

یا فلاح حقیقی

بسم اللہ الرحمن الرحیم

گو ہر حمد و سپاس بھی اس شائقِ رست کا ملہ اس خالقِ اکبر کی، کہ جس نے اس مشیتِ خاکِ انسان کو
بخطاب کہ مناسب آدم، شرفِ امتیاز دے کر، مجبور ملائک کیا اور مراۃ شاہدِ جمالِ باکمال اپنے کا کر کے، ساتھ
صنعتِ خلقِ الانسان علی صورتہ اے، اس قطرہٗ ناپاک کو مشرف اور مخلع فرمایا۔ سبحان اللہ ساتھ
اس ہستی موہوم کے، اس ضعیف انسان کو طاقتِ ثنائی و ربی دیا۔ وحدت کی عطا کی کہ ملائک مقررین کو اس سے
انگشتِ حیرت بدہان، اور خود بینی سے ایسا کیا کہ باوجودیکہ کمالِ معرفت کے، کلمہ ماعرفناک^۱ لہ زبان:

مقدور ہمیں کب ترے وصفوں کی رقم کا
تھا کہ خداوند ہے تو لوح و قلم کا
اوس مستِ عزت پہ کہ تو جلوہ نما ہے
کیا تاب گزر ہووے تعقل کے قدم کا^۲

اور درودِ نامحدود و ہدیہ بارگاہِ اس سرورِ عالم کی، کہ قابِ توسین انا [کذا] فطین کا اُس کا ہے اور
بمقہم اے لولائک لما خلقت الافلاک^۳ از عرش تا فرش کترین پائے گاہِ اُس کا:

جنت سراے بار تو

رضواں امانت دار تو

اے انجمنِ رخساری

فردوسِ اعلیٰ راصفا

استیجِ بخشِ مرواں

ہم خاتمِ پیغمبراں!

ہستی تو اے صاحبِ قرآن!

وردین و دنیا بادشاہ

مختلک فلک، تا جنتِ قمر

مہرِ الم [علم] جولہ [جھولا؟] قمر

نحتِ قرین، یارِ رتِ ظفر

مختلک قدر، وحتِ قضا^۴

مالِ احمد و نعت کے، امیدوار ہوں رحمتِ ایزدی خطا پوش و یوش، یوسف خاں کمل پوش کہ اس عاجز نے اکثر سیر ملکوں میں اوقات اپنے بسر کیے اور طرح طرح رنگ زمانہ بخشیم دیکھے۔ چنانچہ موافق فرمانے دوستوں کے ایک کتاب بھی عبارتِ اردو قلم بند کی اور بسبب عنایاتِ بے غایت اور پرورشِ حال غربا بنا و پر حال بندہ کے، جنابِ کپتان صاحب عالی رتبت، والا مرتبت، فیاض زمانِ کپتان ہاں صاحب بہادر نے بیچ مدرسہ دہلی^۶ میں چھپوائی تحریر و تقریر، ثنا و صفتِ صاحبانِ انگریزوں میں غیر ممکن۔ کہاں تک بیان کرے جو کہ مرتبہ غربت اور مہربانیِ حال دوستوں اور جملہ مخلوقات پر صاحبانِ انگریز بہادر رکھتے [ہیں]۔ آفرین، صد آفرین! حق و ناحق خوب پہچانتے ہیں اور ہر وقت راہِ نیک پر کمر بستہ رہتے ہیں۔ آفرین! ہزار آفرین! چنانچہ اس زمانہ مانجھار میں چندے سیر ملک اودھ کے بھی دیکھنے میں آئی کہ بیان کرنا اس کا طبیعت نے چاہا کہ دوستوں اور محبوبوں، حاضر اور غائب پر پوشیدہ نہ رہے۔

کہ یہ عاجز بعدِ انتضاے سفر علاقہ سیلون اور سلطان پور اور بیسواڑہ، قریب سات برس کے، مع سب افواجِ سوار و پیادگان ہمراہی جاٹار خاں کپتان میکسن صاحب بہادر^۸ کے وارد کھنڈ ہوا۔ بعد چندے اتفاق سکونت کھنڈ کے، سلوویں تاریخ، شعبان ۱۲۶۳ ہجری کی ۹ کوئچ [کوئچ] جانب علاقہ بانگلڑ کے تقرر پایا۔ چنانچہ جاٹار خاں کپتان میکسن بہادر، مع ہمراہیان اپنے کے، ۲۵ پچیسویں شعبان کو داخل منڈیاؤن [Mandiaon] میں ہوئے اور حسین علی خاں ناظم علاقہ بانگلڑ وہاں تشریف رکھتے تھے۔ جناب کپتان صاحب بہادر اس ناچیز سے ملاقات ہوئی۔ لشکر ہمارا قریب منڈیاؤن کے بن [کذا] باغ میں مقام پذیر ہوا۔ رسالہ اور توپ خانہ، مع تھوکر اور پٹی، دس ضرب توپ اور اس کا میخ، زین اور پچاس داس گھوڑے سواری، گولہ اندازان، اور رسالہ سلیمانی مکمل اور پچاس منزل چھکڑہ چورہ و ہے اور دو زنجیر نعل و ہزار ہا [ہزار ہا] مہار اونٹ اور ایک پٹلن [پٹلن] ہزار جوان مکمل، بلیاری [تاری] اسبابِ انگریزی، کہ جناب واجد علی شاہ بادشاہ غازی نے نام پٹلن کا باقاعدہ ہر فراز فرمایا تھا اور جملہ اسبابِ متفرقات تیار مستعد تھا۔ لاکن [لیکن] جب تک کہ اتفاق رہنے علاقہ بانگلڑ کا ہوا، عجیب و غریب حالات دیکھنے میں آئیں [آئے] کہ اگر بیان اس کا کیا جائے دفترے باید، تو بھی قلم حشر ممکن نہیں کہ بیان ہو سکے۔ چنانچہ چند حقیقت لائقِ سننے کے، یہ فدوی بیان کرتا ہے کہ دوستوں پر پوشیدہ نہ رہے کہ خیال ملک اودھ کس طور پر گذرتا ہے۔

علاقہ بنگلہ کے قصبے:

ایک دن کا ذکر ہے: ایک عورت، کہ خاوند اس کا دولت ور^{۱۰} تھا اور نقدور بہت رکھتا تھا باغ اور تالاب اور اندارے و مکانات وغیرہ خوب تعمیر کروائے اور اس قدر دولت چھوڑ کر مرا۔ چنانچہ وہ عورت ایک دختر رکھتی تھی۔ ارادہ تھا کہ اس زکوٰۃ کی شادی میں صرف کروں اور فرض اس کے سے ادا ہوں۔ اور ایک بھتیجا حقیقی اس کا، ہر روز خیال رکھتا تھا کہ کسی طور سے یہ جمع ہاتھ لگے۔ آخر شش ایک روز اس کی اپنی بیٹی کو باہم کیا۔ دونوں دیوار پھاند کر مکان میں آئے اور وہ غریب میدہ، پوری کے واسطے [واسطے]، چھانٹی تھی کہ دونوں نے اس کا گلا گھونٹ کر مار ڈالا اور اشرفیاں اور روپے گنگری میں سے لے کر بھل دیے۔ بعد چند عرصے کے ماٹن گھر میں آئی۔ اس نے دیکھا کہ میدہ، چھلنی ایک طرف اور لاش اس کی ایک طرف پڑی ہے۔ ماٹن نے واویلا شروع کیا کہ اس عرصے میں خبر سب پہ ہو پیدا ہوئی۔ مشہور کر دیا کہ ہیضہ کر کے مر گئی۔

اور ایک عورت رائد کہ خاوند اس کا بھی مر گیا تھا اور چارپانچ سے روپے اس کے پاس تھے اور دو بھائی حقیقی اس کے، ہر روز کہا کرتے تھے کہ یہ مال ہم کو حوالہ کر۔ اس نے کہا، میں رائد ہوں اور تم بھائی ہو میرے۔ خبر گیران رٹا پے کے رہو نہ کہ مجھ سے طلب زر رکھتے ہو اس روپے میں اوقات اپنی گزارتی ہوں، جب کہ یہ تم کو دوں، اپنی زندگی کہاں سے بسر کروں گی۔ آخر شش وقت شب کے دو بھائی اس کے گھر میں پھاند کر آئے اور تلوار مارنا شروع کیا۔ ہر چند واویلا اور دہائی مچائی، کون سنتا ہے آواز اس کی تلوار کند بہت تھی۔ کام نہ کیا۔ آخر شش ایک بھائی چھاتی پر سوار ہوا اور ایک بھائی نے تلوار سے گلا کاٹا تو بھی نہ کٹا۔ لاچار ہو کر نوک تلوار کی بچ گردن کے آ رہا کر کے ہلا دیا کہ وہ بے چاری تڑپ تڑپ کر مر گئی۔ وہ دونوں بھائی جمع لے کر روانہ ہوئے۔ چمکن سے سیر و تماشا کرتے پھرتے تھے۔ کسی نے [نہ] پوچھا کہ کس نے مارا۔

اور حال سنو تم، لائق سننے کے ہے کہ پچشم اگر نہیں دیکھا لیکن معتبر شخص کی زبانی^{۱۱} سننے میں آیا کہ ایک لڑکی، قوم راجپوت، کہ شادی اس کی ہو چکی تھی، فقط محو باقی تھا کہ وہ اپنی جھگڑی میں رہتی تھی اور عالم جوانی میں تھی۔ اور اس کے ہمسایہ میں ایک مکان برہمن کا تھا اور اس برہمن کا ایک^{۱۲} جوان^{۱۳} بیٹا تھا کہ اتفاقاً عالم جوانی میں اس لڑکی برہمن^{۱۴} کی آنکھ اس برہمن کے لڑکے پر پڑی۔ دونوں جوش محبت میں گرویدہ ہو کر مشغول عیش و عشرت ہوئے۔ ایک روز وہ لڑکا برہمن کا، اس لڑکی کو مع زیور و اسباب لے کر فرار ہوا۔ ناگہاں وقت شام کے محمد

آباد میں دونوں پہنچے۔ اتفاقاً ہرکارہ اور چہرہ اسی سراغ اس کا کرنے لگے۔ دونوں گھایڑے [کھایڑے] ہوئے۔ لاچار برہمن کے پوتے نے اس کو دم دیا کہ سب زیورہا سبب اتار دے۔ میری یہاں قرابت ہے، رکھا دوں اور ہم تم یہاں سے بھاگ چلیں۔ وہ پچاری کیا جانتی ۱۵ تھی۔ اس نے سب زیورہا پٹا اتار کر حوالے کیا۔ وہ نطفہ حرام کا، سب سبب لے کر راہی ہوا اور یہ تمام مات راہ دیکھتی دیکھتی حیران و پریشان بیٹھی تھی کہ چہرہ اسی اور ہرکارہ موجود ہوئے اور پوچھنے لگے۔ آخرش سب روادا اس نے مفصل بیان کیا کہ مجھ کو کہیں کا نہ رکھا۔ وہ دوبھدا [دبھدا] میں دونوں کی، نہ ملیا ملی نہ رام۔ اس مائین میں باپ اور بھائی اس طفل دختر جواں کے، کہ اہل مقدور تھے، لڑکی کے ڈھونڈنے کو چلے، بائیں ارادہ کہ دونوں مار ڈالیں۔ اور یہاں کا حال سننا چاہیے کہ دختر کی سرال کے لوگ لڑکی کو ڈوبی پر سوار کر کے مکان پر لے گئے اور بعد اس کے برہمن کے مکان میں آئے کہ باپ اور ماں اور چھوٹے چھوٹے بھائی اور بہن برہمن کے، سب کو گرفتار کیا کہ تم ہی [نے] ورغلا کے ہماری بہو کو بھگا دیا ہے۔ تم کو خوب سزا دیں گے۔ بے چارے برہمنان اور ماں باپ برہمن سب دست بستہ قدموں پر گرتے تھے اور داویلا مچاتے تھے کہ ہمارا کچھ قصور نہیں، ہم بے گناہ ہیں، ہم کو کیوں ہلاک کرتے ہو۔ آخرش ان راجپوتوں نے سبھوں کو ایک اندھے کنویں میں ڈال کر اوپر سے پٹو الیا اور کچھ قصور بتا نہ کیا۔

چہارم روادا یہ ہے کہ ایک گھسانیں [گھسانیں] عمر میں برس اور جو روادا کی تیرہ برس کی اور ایک چیلابھی اس کا جوان، مکان میں رہا کرتے تھے کہ ایک روز اس گھسانیں کو شبہ ہوا کہ جو رو میری اور چیلابا ہم اختلاط رکھتے ہیں ۱۶۔ اس شبہ سے جو رو کو اپنی کٹڑے کٹڑے کر کے مار ڈالا اور ایک ہاتھ چیلے کا بھی کاٹ ڈالا۔ ماں گھسانیں کی بچانے کو اٹھی، اس کے بھی ہاتھ قلم کر ڈالے کہ ٹھہر ٹھہر کر مر گئی۔ چنانچہ ہندوستان میں مشہور ہے کہ عورت بے مرد [ت] ہوتی ہے۔ کیوں کر میں کہوں، جس طرح سے قوم مرد بے مروت ہوتی ہے، ہرگز عورت بے مروت نہیں۔ چنانچہ پچشم دیکھا ہزار ہا ہے اور الم شرح ہے کہ عورت قوم ہندو کی، وقت مرنے اپنے خاوند کے، سستی ہو کر جل کر خاک ہو جاتی ہے۔ اور یہی حال قوم مسلمان کا ہے کہ ایک روز کی بیاہی دلہن، صورت خاوند سے آگاہ نہیں، اور وہ مر گیا، تمام عمر اپنی عالم رنڈا پے میں چرخا کات کر بسر کر دی۔ اور قوم مرد خصوصاً ہندوستان میں کہ مال و اسباب اور حصہ زمین و باغ و تالاب پر حقیقی بھائی اور حقیقی بہن اور ماں باپ کو سرکات کر جہنم واصل کرتے ہیں اور اس [کا] مال و اسباب لے کر چٹن و راحت سے بسر کرتے ہیں۔ حال باگڑ کے دو امر لکھے گئے۔

اگر نصف حالات لکھے جائیں تو عشر عشر بھی غیر ممکن ہے۔ چند جلد کتاب چاہئیں۔ جملہ غلام، ملک شاہ اودھ کے نظر میں گزرے اور سب جاگہ [جگہ] اندھیر، بے انتظامی دیکھی لیکن علاقہ بانگڑ عجیب دلیں دیکھا اور جمع سرکار والا بھی جس قدر عامل نے وصول کی، غنیمت جان کر شکر ادا کیا۔

دریولا [؟] حسب الارشاد سلطان عالم بادشاہ واجد علی شاہ غازی، کہ بتاریخ اون تیسویں [تیسویں] ماہ شوال ۱۲۶۳ ہجری روز یک شنبہ مطابق دسویں ماہ اکتوبر [اکتوبر] ۱۸۴۷ء کو سب افواج قاہرہ [نے] کیا۔ طرف بیت الاعادہ لکھنؤ کے تقرر پایا کہ ان دنوں میں تیاری آمدلات صاحب بہادر اور جلوں استقبال وغیرہ درپیش تھا اور سب افواج سلطانی، سواران و پیادگان اور توپ خانے اور رسالہ انگریزی اور ہندوستانی، ہمراہ بادشاہ موصوف کے، سمت کانپور، بنا پر پیشوائی لائے بہادر کے، روانہ ہوا چاہتے ہیں، اس باعث جانشا رخاں پستان میگلنس بہادر مع ہنگلیں افواج قاہرہ روانہ بیت السلطنت لکھنؤ ہوئے۔ رب الموت ایسے مقام پر اتفاق ہمارے آنے کا پھر نہ کرے، چرا کہ مقام علاقہ بانگڑ عجیب مکان ہے کہ بجز جنگل اور چور و چٹک کے آدمی نظر میں نہ گزرا۔

جب علاقہ منڈیاؤن سے کوچ فوج کا ہوا، قریب سات کوس کے ایک موضع گوبان ہے، وہاں مقام پذیر ہوئے۔ وہ جگہ بھی گویا بے شک گوبان ہے کہ ہر چہار سمت جنگل ویران اور بچ جنگل کے وہ موضع مسل [مثل] بردہ کے چند گھر قوم بانگڑوں کے۔ جاڑو پریشان اور قلت مایابی پانی کی اس قدر کہ تمام مردمان و جانوران بغیر آب حیران و پراگندہ تھے۔ چنانچہ یہ عاجز بھی قریب موضع مذکور کے ایک درخت برگد کا کہ تاہم لائق سکونت اور سایہ دار تھا، وہاں اتفاق فروش کا ہوا کہ اس عرصے میں ایک دوست با وفا اور مہربان قلبی ہندہ کے، شیخ محمد وزیر صاحب ساکن قصبہ کوپامو، رئیس قدیم اور زمین دار تھے اور فرمان تحریر سلطانی زمانہ سابقہ^{۱۸} ان کے پاس موجود، پاس میرے وارد ہوئے۔ اور ہندے کے حال پر نہایت مہربانی اور اشتقاق قلبی مبذول فرماتے تھے۔ ان کی ملاقات اور گفتگو شیریں، مہمانہ میں وہ روز بخوبی بسر ہوا۔ اور وقت شب کے تو اضع محمد وزیر صاحب کی حسب تعظیم مہمانداری کی۔ تا دوپہر شب نشست رہی۔

موضع گوبان میں ڈاکوؤں و رنکلوں کا راج:

از آنجا کہ تیسویں ماہ شوال ۱۲۶۳ ہجری روز دو شنبہ مطابق یازدہم ماہ اکتوبر ۱۸۴۷ء عیسوی موضع

گوبان سے کوچ کر کے ایک موضع گکوا^{۱۹} وہاں سے قریب چھ کوس کے، مقابل رکھنا ہے، مقام کیا۔ چنانچہ حسین علی خان صاحب، ناظم علاقہ باگلڑ، در دولت بیت السلطنت سے خلعت فاخرہ پا کر منڈیاؤں کو جاتے تھے۔ کپتان صاحب بہادر اور ناظم مذکورہ دونوں صاحبان سے اثنائے راہ قریب بنی سنج کے ملاقات ہوئی اور حرف اشفاقانہ بزبان عرصہ قریب تک رہے۔ لیکن جو کچھ کہ حال بے انہرائی اور بدعت و عصب ملک اودھکا اس عاصی نے بالائے کتاب ظلمس کیا تھا، اسی طرح سب جگہ کا حال تصور کرنا چاہیے کہ اثنائے راہ میں ایک گاؤں ملا تو کیا دیکھتا ہوں کہ ایک شخص کھیت میں سو رکولانٹیوں سے پیٹ رہا ہے کہ وہ قریب ہلاکت پہنچا۔ اور وارث اس کا خاموش کھڑا ہوا کتنا رے کھیت کے، دیکھ رہا ہے۔ میں نے اس سے پوچھا کہ یہ شخص بے دروس کو کس واسطے مارے ڈالتا ہے۔ سو رکے مالک نے کہا مجھ سے کہ اب زبان سے کچھ نہ فرمائیں، حال یہاں کا عجیب ہے۔ کہ یہ سو رمیر فقط اس کے کھیت میں آیا تھا، اور قصور اس سے کچھ واقع نہیں ہوا۔ بسبب آنے کھیت کے مارے ڈالتا ہے۔ پھر میں نے اس سے پوچھا کہ سو رکا گوشت تم کو ملے گا یا نہیں؟ اس نے جواب دیا کہ اسی کھیت میں پڑا ہوا گوشت مڑ جائے گا ہم کو نہیں ملے گا۔ اور شاید کبھی اس زمین دار کا چانور ہمارے کھیت میں وارد ہو اور تمام زراعت کو پامال کرے، ہمارا مقدر نہیں کہ مارکیں اور جو شاید ماریں اس کو تو ہم خود مارے جائیں۔ یہ حال دیکھ کر اور سن کر مجھ کو نہایت تھیر اور خوف واقع ہوا کہ منصفی اس کو کہتے ہیں۔ اور از حد سلطنت شاہ اودھ آباد ہو گئی کہ جہاں کوئی وارث اور خاوند نظر میں نہ گذرا [گزارا] اور پچشم دیکھتا ہوں کہ اس ملک میں غریب کا خیال کسی کو نہیں اور اس کا کوئی پرسان حال نہیں اور حرام زادہ و پاجی کا ہر ایک کو دوست اور حامی پایا۔

آخرش اس روز موضع گکوا میں مقام افواج ہوا۔ وروہ گاؤں، موضع گوبان سے تا ہم آرام و اسباب مہیا رکھتا تھا۔ بعد ازاں تاریخ دوا زوہم ماہ اکتوبر، ۱۸۴۷ عیسوی مطابق عرکا ماہ ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری روز سہ شنبہ گکوا سے کوچ کر کے، ایک قصبہ سنڈیلہ میور ہے، وہاں اتفاق مقام کا ہوا۔ وقت شب کوچ کرنے لگوا سے، راہ میں جھیل و تال وغیرہ از حد وقت رکھتے تھے۔ چنانچہ ایک جھیل قریب سنڈیلہ ہے، کہ اس میں چھکڑا اور توپیں اور چانودان وغیرہ، تا شام بہزار حیرانی، مکان تک پہنچے اور یہ عاجز بھی کنارہ پچھے [پچھے؟] قصبہ مذکور میں پہنچا۔ اور حال اس جا کا عجیب و غریب دیکھنے میں آیا ہے کہ ایک صاحب بزرگ و سفید ریش کہ نہایت مردا شراف۔ انھوں نے سب حال وہاں کا بیان کیا؛ کہ جب سے مرلی دھرنائی ایک شخص یہاں کی نظامت لے کر آیا تب سے

نہایت اندھیر و نامنصفی و نا اتفاقی در بخش ہے۔ کہ اس نے تمام رعایا اور علاقہ یہاں کا تباہ و ویران کر دیا اور جہاں تک رعایا پر ظلم و ستم ہو سکا، درگزر نہ کی۔ چنانچہ دس بارہ بھر مارا^{۲۱}، کہ ہندوستان میں بھر مار کہتے ہیں، کہ وہ کار بندوق کا کرتے ہیں اور ہوتے ہیں بطور عجیبوں کے۔ سو بھٹی شراب کی وہاں قریب تھی۔ قدرے شراب لے کر ارواہ کیا کہ لین قریب باغ میں ہے، وہاں چلیں۔ جس وقت کہ وہ سب جوان بھٹی کی طرف سے باغ کو چلے، قریب سات ڈاکوؤں نے سمجھوں کے تن کے کپڑے تاروا کرے اور سب ہتھیار لے کر، لین کو روانہ کیا۔ اس بات کو عرصہ دو تین روز کا گزرا تھا کہ لشکر ہمارا بھی وہاں پہنچا۔ اور وہ بزرگ حال اپنا بھی بیان کرنے لگے کہ میں پانچ روپے درماہہ کا شاہ اودھ کا [کی]، سرکار میں مدت تک نوکر رہا کہ اس نوکری میں بہت سا پیسہ اور برتن اور پارچہ وغیرہ و تیاری حویلی اور قریب سو روپے کے میرے پاس تھے۔ جب ضعیف بہت ہوا اور روزگار نہ ہو سکا، لاچار گوشہ تنہائی اختیار کر کے یہاں پر بیٹھ رہا۔ اور اسی سے گذران شبینہ کی کرتا تھا۔ اور ایک باغ لگایا ہوا ہے سب طور سے معبود نے خوش خورم [خرم رکھا]۔ سو حال اس کا یہ ہے کہ ایک روز، وقت شب کے، چند کسان میرے مکان میں وارد ہوئے اور چھاتی پر مری چڑھ کر گلا دیا اور کہا سب مال و اسباب جہاں ہو جلد بتلا دے! نہیں تو مار ڈالیں گے۔ آخر شب جب دیکھا میں نے کہ انھوں نے مارا مجھ کو، اور کسی طرح سے جیتا نہ چھوڑیں گے، سب اسباب و نقد و برتن ڈھونڈ کر باندھا اور وہ سو روپے بھی لیے۔ سب گھر خالی کر کے راہی ہوئے۔ کسی نے نہ پوچھا کہ کیا ہوا اور کس نے لوٹا۔ اب ہندہ بحالت تباہ و پریشان، نوبت فاقہ کشی کی میں، بسر کرتا ہوں۔ سرکار اودھ میں اس طرح کا اندھیر و غضب ہوتا ہے کہ دنیا میں نہ ہوگا اور کوئی پرسان کسی کا نہیں کہ رعایا یا دشاہ کی ہے یا رعایا ڈاکوؤں کی اور ٹھکوں کی ہے۔

بعد ازاں، وقت شام، مولوی قادر بخش خیر آبادی کے بھائی، ہندہ کی ملاقات کو تشریف لائے۔ اگرچہ دستور میرا قدیم یہ ہے کہ ہر ایک کی ملاقات کی نفرت رکھتا ہوں اور دور بھاگتا ہوں لیکن جس وقت مولوی قادر بخش صاحب علاقہ سیلون کے چکلہ دار تھے، اس وقت اس بے چارے سے ملاقات مجانبہ بہت رہتی اور نہایت مہربانی میرے حال پر مبذول فرماتے تھے، بسبب اس خیال دوستی صادق کے، طالب ملاقات کا ہوا۔ جس وقت وہ تشریف لائے اور میری ان کی گفتگو دوستانہ ہونے لگی، میں نے ان سے پوچھا کہ عجیب حال زمانے کا ہے کہ مولوی قادر بخش صاحب نے چکلہ داری چار مہینے کی، علاقہ سیلون میں کی اور قید دو برس بلکہ نیا وہ کی

اٹھائی جس پر تمناے چٹکے داری میں مرویے ہوئے بیٹھے ہیں۔ انہوں نے جواب دیا کہ آواز ڈنگنی کی عارضہ دی کارکتا ہے کہ جس کے کان میں آواز ڈنگنی گئی، وہ با اشتیاق باہر شب دل سے نہیں بھولتا ہے۔ حیران ہوں میں کہ عجب حال طبع دنیوی ہے کہ ہزار ہا نوع تکلیف اٹھاتے ہیں اور اس کی چاشنی سے باز نہیں رہتے۔

بعد ازاں، وقت صبح کے، کوچ رحیم آباد، کہ لکھنؤ کے راستے میں ہے، مقرر ہوا تھا اور ہم کو نہایت خوشی حاصل ہوئی کہ اب لکھنؤ کو چلتے تھے، بہن محبوب سے ملاقات ہوگی۔ اس عرصے میں پکتان صاحب بہادر کا خاص بردار پانچا کہ کوچ لکھنؤ فی الحال موقوف۔ میاں گنج کے راستے چلنا ہوگا۔ ارمان ہمارے دل کے دل ہی میں رہے۔ صبت [سبب؟] اس کا یہ ہے کہ قریب میاں گنج کے ایک گاؤں تھا وہاں دوڑ گئے اور مردمان پٹالن انگریزی سے سامنا پڑ گیا۔ چنانچہ گنوار بہت تھے اور لوگ کہنی کے تہوری دھالیا [دھالوا] کیے ہوئے اندر چلے گئے۔ بہت سے گنواروں سے مردمان کہنی کے قدم اٹھ گئے اور گنوار غالب رہے۔ یہ خبر شاہ اودھ کو پہنچی۔ بادشاہ نے حکم راجا غالب جنگ کو دیا کہ اس کا بندوبست کرے۔ آخرش غالب جنگ نے پکتان صاحب بہادر کو لکھا کہ میاں گنج کی راہ آوے۔ بندوبست گاؤں کا کر کے، یہ کوچ سمت لکھنؤ کریں۔ اس باعث سے اب ہم سب لوگ افواج ہمرای پکتان صاحب مدوح، راستہ رحیم آباد کا چھوڑ کر میاں گنج کے راستے جاتے ہیں۔

ہزار خرابی اور پریشانی کہ تمام جنگل اور جا بجا جھیل و جھارڈ [جھار] خصوصاً چھڑے اور توپیں، کہ جمع فیل فوج کے بہلاکت پہنچے۔ آخرش بتاریخ سیزدیم اکتوبر ۱۸۳۷ عیسوی مطابق دوم ماہ ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری روز چہار شنبہ موضع اوراس میں داخل ہوئے۔ چنانچہ ایک ندی بھی اترنا پڑی۔ اتنی خرابی تھی کہ بیان نہیں ہو سکتا۔ یہ عاصی ایک [دن] بطور تفریح طبع ایک گاؤں میں گیا تو دیکھا میں نے کہ ویران و تباہ پڑا ہوا ہے کہ کڑیاں تک یا لوگ اکھاڑ کر لے گئے۔ کہ چند مکان اسی طور سے ویران و اجڑے پڑے ہیں۔ ایک فقیر ضعیف اس ویرانی میں مردے میں رہتا تھا۔ میں نے اسے پوچھا کہ یہ مکانات اس علاقے کے کس واسطے ویران و پراگندہ پڑے ہیں؟ اس نے جواب دیا کہ یہ پوچھتے ہو، فقط یہی نہیں اجڑے ہیں، تمام علاقہ کہ لاکھ روپے کا تھا، تباہ اور پریشان کر ڈالا اور سب ملک کا یہ نقشہ ہے۔ کہاں تک انسان روئے۔ مجھے نہیں معلوم کہ یہ کیا غضب ہے کہ ہزار ہا فوج اور ہزار ہا فیل اور ہزار ہا گاؤں بھینس، اور لا انتہا جانوران گھوسیوں کے اور صد ہا گاڑی بھل گھسیوں [گھسیوں] کی، اور بے شمار آدمی بے جہت، نہ نوکر چاکر کسی کے، کہ اس کے ادھر سے ادھر سے

ادھر، واہیات، مارے مارے لوٹے پھرتے ہیں اور نام یہ ہے کہ فوج ہندوہست کے لیے ملک میں ہے۔ اس بھر کے ہیں، اگر مینہ برساتو ہزار ہا چھتر رعایا کے گھروں سے اتار لائے کہ وہ بچارے آفت مارے غضب رسیدہ، بیٹھے ہوئے بھیگ رہے ہیں اور مردمان افواج سب با آرام سایہ میں چٹن کرتے ہیں اور ہچکلہ دار خود بچشم دیکھتا ہے۔ اور آپ حکم دیتا ہے۔ اور اگر کوچ ہوا تو بے شمار رعایا غریب، بیگاری پکڑی کہ سب کا رو بار بھتی کا ان کی، اہتر ہوا ہے اور جو کچھ کہ تمام فوج روز مزدوری کر کے لاتی تھی، رات عورتوں اور بچوں کے کھانے میں آتا تھا۔ وہ سب بیگار میں گرفتار ہیں کہ ہزار من کا بوجھ ان کے سر پر رکھ دیا۔ اگر نہیں چائیں تو مارے جائیں۔ دس کوں تک لے گئے۔ ایک خر مہرہ، نہ ایک دانہ ان کو دیا۔ بھوکے پیاسے پھر وہاں سے چلے۔ جب میں کوں طے کر کے گھر میں آئے، دیکھا کہ جہیز^{۲۲} اندر دے بھوکے پیاسے، آل و اطفال سب بے سایہ بیٹھے پھٹک رہے ہیں۔ اور زیادہ پراگندگی ان کو ہوئی۔ چھوٹے چھوٹے بچے معصوم، مارے بھوک کے روتے ہیں۔ جب مزدوری کریں جب کھانے میں آوے۔

اور یہاں کا حال سنیں کہ جب لشکر سلطانی؛ لوگ ہندوستانی اس کو لشکر سلطانی کہتے ہیں، دوسرے مقام پر مقام پذیر ہوا، ہزار ہا بے شمار پھکڑے و ہزار ہا وٹ، اور از حد جانوران گھوسیاں گاؤں گاؤں پہنچے۔ ان کو حکم شاہ اودھ کا یہ ہے کہ گھر گھر سے چارہ و بھوسہ وغیرہ لیویں مفت میں، اور جو سپاہی ساتھ جاتا ہے اس کو خوراک اور گاڑی بان کو خوراک دے دیویں۔ جو چارہ دیتا ہے، اس میں اگر نکمار کریں، شاید چارہ نہ دیں، تو دوڑ جاویں، گاؤں لوٹ لیں۔ اور بعد اس کے سپاہی لوگ گاؤں گاؤں پہنچے۔ چار پائی اور لکڑیاں و پیال اور برتن مٹی کے، کوہار [کمہار] کے گھروں سے سمھوں نے لینا شروع کیا۔ اور انھیں کے سروں پر لا کا کہ لے چلو۔ چنانچہ دیکھنے میں آیا کہ لڑکا دو روز کا جٹا ہوا، مادر اس کی گودی میں لیے ہوئے پڑی ہے، کہ سپاہی نے بتا کر چار پائی، اس بچے کو پھینک دیا کہ چٹیں چٹیں کرتا رہا اور چار پائی لے گئے۔ گھوسی اور بیلدار ہزار ہا جانوروں کو ہمراہ لیے، چارہ اور کھیت و درخت وغیرہ چار طرف کاٹ رہے ہیں، اور بے شمار مفت خور لوگ، نہ نوکر نہ چاکر کسی کے، توقع پر کمر بستہ رہتے ہیں کہ کبھی جنگ ہووے اور توپ چلے تو خوب لوٹیں۔ غرض یہ کہ بے لڑائی بھی، کسی کے کان کی بائی، کسی کے ناک کی نتھ، کسی کے ہاتھ کا کڑا، موقع پایا اور مار لیا و [اور] اگر بے مرد کا گھر دیکھا، ان کی بہو بیٹی کے ساتھ حرام کیا۔ وہ بے چاری دہلی اور واویلا کر رہی ہیں، کوئی نہیں سنتا ہے۔ سال یاروں کا ہے۔ اور وقت کوچ

ہونے، افواج قاہرہ سلطانی نے [کے] ہزار ہا کھیت اور موضع بموضع پامال ہوتے چلے جاتے ہیں کہ اس میں پھر ایک دانہ پیدا نہیں ہو سکتا۔

کہاں تک یا روا حال یہاں کا بیان کروں اور لکھوں۔ اگر لکھنے پر اوتا رہا [آتا رہا] ہوں تو صد ہا دفتر اور صد ہا جلد کتاب لکھی جائیں تو بھی ممکن ہے کہ عشر عشرینہ لکھا جائے۔ عاقلان لوگ خود اپنی خرد اور دانائی سے سمجھیں کہ عاصی جا بجا، ملک انگریزوں کا یعنی کلکتہ اور ولایت، لندن اور ممبئی، ہندو گورکھ پور، نیپال، اکبر آباد، جہان آباد، ڈھاکہ، مندراج، بنارس، شاہ جہان آباد، اور ملک پر تکیہ ان اور ملک ابلان [؟] اور ملک فرانسس اور ملک اسپینز [تین] اور ملک عربوں کا اور کوہ طور، نیا رت حضرت موسیٰ علیہ السلام اور ملک دکن اور تمام ملک نظام الملک، اورنگ آباد، نمچ پور، الچ پور، ناگیور، حیدر آباد اور چند ملک و مکانات اور شہر شہر پھرتا رہا کہ سیاہی [سیاحی] عالم جہاں تک ممکن تھی، بخوبی سیر و تماشا دیکھتا اور سیر کرتا ہوا ملک لکھنؤ میں داخل ہوا۔

لیکن یہ ملک عجب دیکھنے میں آیا کہ عقل میری بھی دنگ ہے اس جا پر کہ بادشاہ اپنی راہ، اہالیان سرکار اپنی راہ، کارندگان اپنی راہ، چٹکے داران اپنی راہ، رعایا اپنی راہ، زمینداران اپنی راہ، سپاہیان اپنی راہ، چنانچہ اللہ نے مجھ کو بھی اسی فوج کے ہمراہ کیا ہے، بچشم دیکھتا پھرتا ہوں۔ بقول ایک سوار خود اس سپہ کے، کہ زمانہ سابق میں حسب حال اپنے بادشاہ کو عرضی گزرائی تھی کہ:

نواب مامدار سلامت،

طرفہ گشت دوران و عجب گردش آسمان کہ بادشاہ وقت نادان، وزیر درندہ ہیران، بخشی الملک قطبان، امیران بے سرو سامان، ظہریان حیران، رعایا پریشان، پس بازاں چگونہ بگڑ، بچہ سان قرار ماند، اگر ماند شے ماند، شے دیگری نمے ماند۔ در نوکری جناب والا، کی رنجوری راہ، دویم گرائی غلہ و کاہ، سویم کم قراری ہندہ درگاہ، چہارم فقر و فاقہ ماہ بیاہ، پنجم عرضی دست خط گاہ بگاہ، از حال ماخدا آگاہ، بکیر تم کہ ہر انجام ماچہ خواہد بود۔ وہ ماہ را طلب شد، یک ماہ را خیر لاین ہم امید ہست کہ آید برون روز چیزی دیگر نماند کہ خود منقوط کنم۔ شمشیر رفت گر دین ماندہ یکے سپر ہم زخور فاقہ دم خر گشتہ است۔ لعنت ہزار بار در این نوکری کہ ہست۔ تا کے جفا کشم کہ بر، بر امرت زرگیرم^{۲۳} قدح بدست بگردیم در بدر، واجب بود و بعرض رسانید۔^{۲۴}

اور آج کے روز کتا میرا مرا؛ نہایت پیارا، قوم ولایتی، کہ ہزار روپے اگر کوئی دیتا تو ہرگز جدا نہ کرتا۔

کہ سابق میں ایک پاگل کمینے نے اس کو کاٹا، اب نہایت تکلیف میں تڑپ تڑپ کر فوت ہوا۔ ایسا رنج و الم اس عاصی پر صادر ہوا کہ بیان کرنا عبث ہے۔ اور پام کمپنی کا واقعہ تھا کہ کوئی چیز ہو، دیا بے قہر سے گھوس [گھس] کر نکال لاتا تھا۔ اور شکار ہر قسم میں لیتا تھا۔

اور بتاریخ چہار دہم، ماہ اکتوبر سنہ ۱۲۶۳ھ مطابق سویم ماہ ذیقعدہ ۱۲۶۳ھ ہجری روز پنج شنبہ، موضع اور بتاریخ چہار دہم، ماہ اکتوبر سنہ ۱۲۶۳ھ مطابق سویم ماہ ذیقعدہ ۱۲۶۳ھ ہجری روز پنج شنبہ، موضع اور اس سے کوچ کر کے سمت میاں سنج کے مقام تقرر پایا۔ چنانچہ وقت کوچ کے جا بجا جھابڑ اور جھیل اور کچھڑ برسات کی، اس طور پر وقت دیتی تھی کہ تمام مردمان افواج اور جانوران اور پھکڑے اور توپ خانہ، سب حیران اور سرگردان، وق رہے تاکہ حیدر آباد، ایک گاؤں، کہ بہت بسا ہوا اور مکانات، عمارات، اشرفان و ریکسان، بہت تھے، وہاں راہ بر ملے اور میاں سنج سمت راست کو تھا کہ وہ سنج، میاں الماس علی خان، خواجہ سر اے نواب آصف الدولہ بہادر، جنت آرام گاہ کی سرکار میں متاز تھے اور بڑا مقدر و رواختیار رکھتے تھے، انھوں نے تعمیر کروایا ہے۔ چند اندازے یعنی چاہ کلاں پختہ اور بارہ دریاں بھارت وسیع اور کئی باغات بڑے بڑے اور ان باغوں میں بنگلہ اور بارہ دریاں پختہ، خوب صورت تیار اور چہار سمت شہر پناہ پختہ مع بادلن برج، رندے کٹے ہوئے، نہایت با وسعت اور پختہ، دو منزل سرانے اور دونوں آباد، ہر طرح آرام مسافران، ہمہ چیز مہیا و موجود۔ اور اکثر ان باغوں میں فوج انگریزی بھی قروس ہوتی ہے۔ وہ باغات لائق اترنے فوج کے ہیں۔

جب وہاں پہنچے، پکتان صاحب بہادر نے حکم دیا کہ حسن سنج کو چلیں، وہاں مقام ہوگا۔ اسی سبب سے سب فوج رواروی حسن سنج میں داخل ہوئی۔ اور وہاں مقام ہوا۔ یہ سنج بھی بہتر اور آباد۔ اور ہمہ نعمت جنس و مٹھائی و ترکاری و پارچہ سب قسم کا مہیا تھا۔ اس روز کس کی منزل سب کو پڑی۔ وقت پختہ قریب حسن سنج کے، بیشتر لوگوں نے کہا کہ ایک صاحب تشریف لاتے ہیں۔ یہ سن کر ہم کو اور پکتان صاحب مدوح، دونوں کو اصرار ہوا کہ دیکھیں کون صاحب آتے ہیں۔ اس عرصے میں ایک صاحب کہ ٹٹو پر سوار، کہ ٹٹو سے آپ وزن دویم رکھتے تھے، مع وردی بانائی، اور کمرچ جال لگائے ہوئے، اور پیچھے خواصی میں ایک کہا، نہایت فرہ چھانڈ لگائے بیٹھا تھا۔ اگرچہ اتنی ڈھوپ نہ تھی اور ٹٹو بچا را دبا ہوا مرا جاتا تھا اور کمرٹو کی ٹوٹی جاتی تھی۔ پکتان صاحب بہادر سے ملاقات کی۔ دریافت ہوا کہ سارجن [سارجنٹ] [ممبر ڈپن] [؟] پکتان بنوری صاحب بہادر کی چلٹن کے ہیں۔ ہستے ہستے سب لوگ لوٹ پوٹ گئے کہ یا اللہ یہ کون جانور قرہ ہے، مع دو شخص واسباب و

ہتھیارٹھوپڑیٹھے ہیں اورٹھوپچارادبامراجاتا ہے۔ تاہم رے یہ نیا تماشا دیکھنے میں آیا کہ کبھی نہ دیکھا تھا۔

بعدہ سب مردمان افواج قاہرہ داخل حسن منج ہوئے۔ چنانچہ وہی وقت آئے تھے کہ ایک چوب دار، مرسولہ راجا غالب جنگ بہادر آیا اور کہا کہ ہرگز ارادہ لکھنؤ کا نہ کریں بدولت فتح لڑائی کے۔ اور ہم کو اول احکام شاہی صادر ہو چکا تھا کہ تم شریک جنگ نہ ہونا۔ لکھنؤ کو روانہ ہو۔ سو عقل میری یہاں حیران ہے کہ ہالیان سرکار تلون مزاج کتاب عقل کے ہیں کہ ایک وقت اور کچھ دوسرے وقت اور ٹھکانہ بات کا نہیں۔ عجب رنگ سرکار اوھکا ہے۔ چنانچہ بتاریخ پانزدہم اکتوبر سنہ اللہ عیسوی مطابق چہارم ماہ ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری، روز جمعہ حسن منج سے کوچ فوج کا ہوا۔ کہ مطابق ایک کوس حسن منج سے، اثنائے راہ میں موہان ایک قصبہ ہے، وہاں عجائب ایک پل دریاے سہی کا دیکھنے میں آیا کہ ہمارے پختہ اور میدان وسیع، جس وقت کہ تیار ہوا ہوگا، بخوبی روپیہ صرف میں آیا ہوگا اور دوڑ اس کی بہت دور تک بنا رہندش پانی کے، تعمیر کی ہے کہ ہزار ہا مسافروں کو اس کے باعث آرام حاصل ہوتے ہیں۔

ایک راجا نول رائے، زمانہ سابق میں سرکار شاہ اوھ میں کسی عہدے پر سرفراز تھے۔ انھوں نے اسی طور پر صد ہا مکانات اور عمارت واسطے ناموری کے تیار کروائیں لیکن یہ پل پختہ با عمارت زیر قبضہ موہان لائق سیر کے ہے۔ کہ موسم برسات میں فردوس بریں شرماتا ہوگا۔ فسوس کہ اب قدرے بقتدرے چاہا نکلت ہوئے لگا۔ اگر درہیولا [؟] مرمت اس کی ہوئی تو یقین ہے کہ روپیہ صرف تھوڑا ہو۔ آئندہ نیا وہ مرمت طلب ہو گا۔ فسوس ہے کہ کوئی ماہ نیک میں بادشاہ کو اطلاع نہیں کرنا اور اپنے مطلب نفس کو گھبرا رہے ہیں۔ زمانہ سابق کے لوگ ایسے نیک اور صاحب دیانت تھے کہ جنھوں نے ایسے ایسے کاروبار اور عمارت عالی شان و ماہ نیک پر مستعدی کر کے کوئی نیک نامی اس زمانے سے لے گئے۔ بعد ازاں آگے بڑھے تو تھوڑی دور پر ایک مالے کا چھوٹا پل۔ وہ بھی قائل سیر کے، بہتر اور مضبوط تھا۔ اور قریب اس کے ایک پاؤ کوں تالاب پختہ، بنوایا ہوا راجا بالکشن، دیوان سرکار شاہ اوہ [ھ] کا، اگرچہ عرض و طول میں چھوٹا، لیکن خوب صورت اور با وضع بنا تھا۔ دوکانیں حلوائی اور چہ بن والوں اور نان پڑوں کی چاہا اور حقہ پلانے والے واسطے آرام مسافروں کے بیٹھے ہوئے، تاکہ راہ والوں کو تکلیف کسی چیز کی نہ ہو۔

ہم سب لوگ افواج خاقانی اسی طرح دیکھتے اور سیر کرتے فتح منج میں داخل ہوئے۔ یہ منج بھی بہتر

تعمیر ہے و [اور] تین شوالے اور گروہ و نواح اس کے باغات۔ چنانچہ ایک تالاب بھی پختہ، کہ الحال نکلت ہے، زمانہ گزشتہ میں مہاجن نے تعمیر کروایا تھا۔ جس وقت کہ تیار ہوا ہوگا، نہایت خوب صورت اور وسیع اور گرد اس کے بارہ دریاں اور غسل خانہ زنا نہ اور مردانہ عمارت پختہ تیار تھے۔ اگر مرمت چلی جاتی، ہاتھ سے نہ جاتا۔ فی الحال نہایت نکلت اور اجاڑ ہے لیکن پانی شفاف اور آرام غسل وغیرہ مسافروں کو اب بھی بخوبی حاصل ہے۔ میاں سنج اور حسن سنج سے اور تاپہ لکھنؤ تو ہیں، عمارات اور مکانات اور پل و تالاب اور چوکیاں دکان داران کی چلی گئیں۔ رسالہ و توپ خانہ و پلٹن، ہمراہی کپتان صاحب بہادر، متصل فتح سنج کے، کہ ایک باغ نہایت وسعت رکھتا تھا، مقام پذیر ہوا۔ اور بسبب آمد جناب لائٹ صاحب بہادر، تیاری سڑکوں کی لکھنؤ سے تاپہ کان پور، معرفت راجا غالب جنگ بہادری، کہ وہ خود مع خیمہ و قنات فروکش تھے، درستی ہو رہی تھی۔ اور بے شمار بیلداران اور مزدوران زمین و راستے برابر کر رہے تھے۔ یہ عاجز بھی حسب طبع ناقص اپنی کے، عین لب سڑک ڈیرہ ایستاد کروائے اترا تھا اور ہر سمت کی سیر قماش دیکھتا تھا، کہ وقت صبح کو کوچ لکھنؤ کا مقرر ہوا۔

بتاریخ شانزدہم ماہ اکتوبر سنہ اللہ عیسوی، مطابق بیجم ماہ ذی قعدہ ۱۲۶۳ء روز ہفتہ فتح سنج سے کوچ کر کے عیش باغ لشکر داخل ہوا۔ چنانچہ زبانی مردمان سے سنا کہ زمانہ آصف الدولہ بہادر، نہایت بہتر اور با عمارت باغ بنا تھا۔ بارہ دریاں اور بنگلہ و مکانات شاہی وغیرہ پختہ تعمیر ہیں اور موتی جھیل بھی نہایت وسعت رکھتی تھی۔ لیکن اب ان روزوں [یعنی دنوں] میں وہ بات حاصل نہیں ہے۔ سب عمارت اور بنگلہ اور بارہ دریاں اور جھیل وہی ہیں لیکن رونق افروزی آصف الدولہ بہادر جنت آرام گاہ ہی نہیں ہے۔ اور ایک کربلا بھی عاشق علی فاروقہ سرکار شاہ اور دھکی انھوں نے بنوائی تھی۔ چنانچہ اب بھی اس باغ میں تھی۔ روز جمعہ کو باخوبصورتی میلہ ہوتا ہے اور رئیسان لکھنؤ اور طحاخان نامی وغیرہ سب واسطے سیر کے آتے ہیں اور روز میلہ کا بے شک قائل سیر کے ہوتا ہے۔

اور بتاریخ بیجم اکتوبر ۱۸۴۷ عیسوی روز دوشنبہ مطابق ہفتم ماہ ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری، جلوس دسہرہ کا در دولت شاہی، عین لب دریاے گوتمی پر، حکم ہے کہ سب رسالہ اور توپ خانہ اور پٹالن انگریزی وغیرہ کنارہ گوتمی میدان، کوٹھی دلازم میں تمام جلوس بادشاہی، پلٹنیں اور رسالہ اور توپخانہ ہندوستانی اور انگریزی اور قماش بین اور سب شہر کا میلہ، دکان داران اور بھکیرو نے [؟] صاحب حسن و جمال کہ اپنی اپنی بناوٹ میں یکتا ہیں اور

بے شمار آدمی باشندگان شہر مدوح۔ اور ہمارے برابر پلٹنیں اور رسالے اور توپ خانے جسے ہوئے، اور انتظامی برآمدہ ہونے شاہ والا کی کہ جس وقت سوار ہویں ایک بار توپوں پر بتی پڑ جائے اور سلامی فیر ہونے لگیں۔ لیکن اس روز جہاں پناہ سلامت رونق افروز نہ ہوئے کہ وقت شام کا پہنچا اور ہر شہید نہایت اٹھا اور جملہ سپاہ، سواران و پیادگان، وردیاں، جلوسی، زردوزی، بانائی اور کام داری پہنے کھڑے تھے۔ اتنے میں بارش باران از حد ہوئی کہ سب مردم سپاہ آفت ناگہانی میں گرفتار ہوئے کہ جتنا جلوں تھا سب مٹی ہوا اور سب وردیاں خراب ہوئیں۔ لاچار حیران و پریشان ہو کر اپنی اپنی لین کوراہی ہوئے اور ہزار ہا تماش بین خاک چھان چھان کر اپنے اپنے مکانوں کوراہی ہوئے اور سب میلہ دکان داران بھی نقصان اپنے مال کا کر کے، جو مٹھائی روپے کی دو سیر تھی، وہ مٹھائی بقیہت دس سیر بیچ ڈالی اور روتے ہوئے گھروں کو گئے اور کسی نے بطور انعام یک حبہ بھی نہ دیا اور نہ پرسش کی کیا ہوا۔ اور ہم لوگ بھی اپنے مقام پر عیش باغ میں داخل ہوئے۔

ڈاکوؤں کی سرکوبی کی مہم:

فی الحال لشکر ہمارا، ہمراہی جاٹا رخاں پتہان میگنس صاحب بہادر، عیش باغ میں مقام رکھتا ہے۔ اب روز کا یہ حال کہاں تک یہ عاصی نکھڑا در بیان کرے۔ جو کہ لائن تحریر ہوگا، قلم بند کروں گا۔ چنانچہ شب یزدہم ۱۳ ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری مطابق پست و پنجم ماہ اکتوبر، سنہ اللہ عیسوی، احکام بادشاہی صادر ہوا کہ افواج ہمراہی جاٹا رخاں پتہان میگنس صاحب بہادر، ایک موضع کو کہ اس جگہ سب ڈاکو لوگ متحرد اور سرکش بستے ہیں، دوڑ جا کر ان سبھوں کے سر لاویں۔ چنانچہ یہ عاجز اس وقت کھانا کھاتا تھا کہ پتہان صاحب موصوف نے فوج کو طلب کیا کہ چھ کمپنی اور چہار ضرب توپ اور دو رسالہ تیار ہو کر حاضر ہوویں۔ یہ حکم سن کر ہم سب لوگ، حسب سررشتہ دوڑ چلے۔

کہ لکھنؤ سے بارہ کوس پر ایک موضع سلطان پور تھا کہ درمیان اس کے ایک گڈھی نہایت قلب اور ہر چہا ر طرف جنگل اور ریڑ پڑندی^{۲۵} ریت کا اور نالہ کھوئی برابر، دور تک اس میں کہ کسی طور موقع گوئی اور گولہ کا نہ تھا، اور ٹھکانا، جانے سوار اور توپ کا کسی طرف، ممکن نہیں اور اس گڈھی میں قریب ستر ڈاکوؤں کے ایک سے بچھیں جوانوں سے، کہ نہایت بہادر اور صاحب شمشیر، موجود کہ بارہا جا غالب جنگ بہادر اور چند کلکٹر واسطے گرفتاری ان کی، کے گئے تھے۔ کوئی تدبیر و تجویز پیش نہ گئی اور غوب جنگ و جدل کر کے نکل نکل گئے۔ چنانچہ اسی

خیال بہادر اپنی سے، سب لوگ گڈھی کے ہماری فوج کو خیال میں نہیں لاتے تھے۔ لیکن بفضل ایزدی اور اقبال شاہی سے اور بہادر دنا موری ہم لوگوں سے، سب طرح آغاز و انجام سر ہوا۔ پہلے فقط دونوں رسالہ اور تنگکانوں سے بھی گڈھی کو محاصرہ کر لیا اور توپ خانہ پیچھے تھا کہ جنگ و جدل شروع ہو گئی۔ کہ صبح سے دس بجے تک نوبت زد و کشت رہی۔ آخر ش اس عاصی نے تجویز دل میں رکھی کہ جو کچھ مرضی مولیٰ، از ہر اولیٰ^{۲۶}۔ جوانوں کو حکم دیا کہ دھایا کرو۔ جو ہونا ہو سو ہو۔ قولہ تعالیٰ کل نفس ذائقة الموت المافون اجور کم یوم القیامۃ^{۲۷}۔ چنانچہ حکم قطب پور کا کیا، کہ بھاویں اس باجے والے سے بچ نہ کا۔ لاچار بہلہ کر دیا۔ کہ اس عرصے میں سب لوگ گڈھی کے مارے گئے اور بہت زخمی ہوئے۔ جس پر وہ سب پکار پکار کہتے تھے تم سبھوں کو ابھی مار کر نکلے چلے جائیں گے۔ صد ہا مرتبہ یونہی ہوا ہے۔ اور ہندہ و رام بخش صوبے دار، و سمیت سنگھ خاص بر دار اور چند جوان میرے ساتھ اور خاص بر دار میرا دامن پکڑے تھا اور کہتا تھا گولی باروت [بارود] بھی نہیں، لاچار ہوں کیا کروں۔ یہ کہنا خاص بر دار کا ان ڈاکوؤں نے سنا اور ساتھ ہی یہ کہا کہ اب مار لو بات ہی کیا ہے۔ اور میں اپنے سر پر ریشمی کلاہ، جھجے دار پہنے تھا کہ ان سبھوں نے کہا کہ موڑ کاٹ لو سر دار یہی ہے۔ یہ سن کر ایک جوان نے سر دار مجھ کو جان کر تلوار چلائی کہ ایک بار رام بخش صوبے دار نے ہاتھ اپنا میرے سر پر کر دیا کہ ہاتھ اس کا زخمی ہوا لیکن ہڈی بچی اور سمیت سنگھ خاص بر دار نے دامن میرا ہرگز نہ چھوڑا۔ کہ ایک بار گولی اس کی کوکھ پر پڑی کہ ساتھ ہی اس کا دم نکل گیا اور اس کے منہ سے آواز آئی کہ میں نمک خاوند سے ادا ہوا۔ بعد اس زد و کشت کے، ان جہنم واصلوں کو اندر گڈھی کے کیا اس وقت نایابی اور قحط پانی کا اس قدر تھا کہ بیان اس کا نہیں۔ کہ زبان خشک تھی اور بات منہ سے نہ نکلتی تھی اور میں ہر ایک سے کہتا تھا کہ اگر اس وقت کوئی ایک گلاس پانی مجھ کو پلا دے تو ایک روپیا دوں۔ آخر ش ایک شخص، بختیو تمام پانی لایا تب اس وقت پانی پینے میں آیا اور ہوش و حواس بندہ کے درست ہوئے اور فضل الہی، با اقبال شاہی، توپ خانہ بھی آ پہنچا اور بجز دمور چہ بندی جا بجا درست ہو گئی۔

پکشان صاحب بہادر بھی اس قدر مستعد و مرگرم تھے کہ بیان نہیں کر سکتا ہوں کہ سر دار ہو کر سپاہیوں سے آگے کام کرے اور جان کو مثل ذرہ نہ سمجھے اور کھانا پانی سب موقوف اور ہمراہ اپنے لوگوں کے مثل ایک سپاہی، کا رہا ر جنگ و جدل موجود رہے اور اب خود گولی مارتے تھے اور جو شخص گڈھی سے بنا بر پانی ندی میں آتا تھا، فوراً پکشان صاحب بہادر خود بندوق مارتے تھے اور شست توپ کی مار کر گولہ مارتے تھے۔ چنانچہ دوپہر سے

توپوں کے فیروزہ شروع ہو گیا اور کمر بستہ، تشنہ و گرسنہ و پریشان خاطر، ہمراہ سب فوج کے مستعد جنگ رہے۔ مشکل ہے کہ امیر ہو کر بھی رابطہ گرسنہ و تشنہ سوں تا پہر رکھے۔ اور ایک ایک جوان کو تسلی وہ دلاتا تھا اور ساتھ رہتا جو کہ حق بہادری و تہوری و جان فشانی کا چاہیے، ادا کرتے تھے۔ چنانچہ یہاں تک لڑے کہ صبح سے شام ہو گئی۔ آخر الامر، وقت شب کے، پکتان صاحب مدوح نے مورچہ بندی چہارست سے مستقیم کروائی کہ کوئی راہ ان کے نکلنے کی نہ رکھی۔ لاچار قریب چار گھڑی شب گزشتہ، جمیع مفسدان اور ڈاکہ زنان گڈھی سے باہر ہوئے کہ پکتان صاحب نے گراب توپوں کا مارنا شروع کیا اور پیچھے سواروں کو ڈال دیا، کہا کہ خبردار جانے نہ پاویں۔ ایک ساتھ اس فدوی نے بھی گھوڑاندی میں ڈال دیا اور حق سبحانہ و تعالیٰ سے عرض کی، یا معبود! یہ وقت عزت اور حرمت کا ہے۔ ناموری اور حرمت و بندہ سب مخلوقات کا تو ہے۔ یہ کہ کر بیچ ندی میں گھوڑے نے ہلہ مارا کہ ایک بار غوطہ کھانے لگا۔ بندہ تیر کر نکل آیا، پیچھے سے گھوڑا بھی خدانے نکالا اور بندہ اس پر سوار ہو کر چلا اور سب رسالہ بھی۔ برابر سرکائے چلے جاتے تھے کہ قریب پچیس ڈاکوؤں کے سرکائے لیے اور بہت زخمی اس جنگل میں پڑے رہ گئے۔ معلوم نہیں کہ کس قدر مرے ہوں اور کتنے زخمی ہوں اس جنگل میں۔ چنانچہ اس [ان] سروں میں تین سر، سروں کے ہیں کہ تمام ملک شاہی، تاجپور و بنارس ڈاکہ زنی کرتے تھے اور عیش و عشرت، مانج و رنگ میں شب و روز بسر کرتے تھے۔ تمام علاقہ اور چند قصبات اور کئی مواضع ان کے باعث حیران و تباہ، پراگندہ تھے کہ رات کو نیند اور دن کو خورش نہ بھاتا تھا۔ ان تین سروں کے نام یہ ہیں: پچو سنگھ زمین دار موضع بستی، قریب نواب سنج بارہ بکلی اور دویم، ایشرے سنگھ برادر فقہ بخش اور فیض بخش زمین دار رجولی اور کاکا سنگھ زمین دار گرفتار موضع لاکھوپور اور سوبل سنگھ برہمن گرفتار موضع گورا اور جواہر سنگھ موضع زہار گرفتار اور جیدی تمام رسول بخش کا۔ یہ چار شخص گرفتار آئے ہیں۔ ان سبھوں کو لا کر در دولت، فلک رفعت پر حاضر کیا۔ غرض کہ اتنی مدت لڑتے لڑتے ہم کو گزری، لیکن کبھی اس طور کا ہنگام نہ پڑا تھا، جو کچھ کہ یہ دیکھنے میں آیا۔ چنانچہ بادشاہ سلامت اور نواب صاحب بہادر اور جمیع اہل یان سرکار فیض آٹا رنے از حد ثنا و صفت فرمائی۔ تا ایں کہ افواج کو انعام بے کراں، اور زخمیوں کو دوائی دخیانہ اور قوتیوں کو عیوضی اور خون بہا اور روپے سنگھین و مدفین کو اور سردار لوگوں کو خلعت فاخرہ، پکتان صاحب بہادر کو خلعت دوپا رچہ کا اور اچٹن جوزف صاحب [کو] خطاب و خلعت ہر دو مرحمت ہوئے۔ فی الحال سرفروش خان اچٹن جوزف جو ہانس بہادر^{۲۸} اور رام بخش صوبہ دار کو خلعت، دوشالہ اور ہندے کو بھی

خلعت، ایک دو شالہ سرکار فیض آتا رہے سرفراز و ممتاز ہوا۔ اور ناموری و بہادری افواج قاہرہ کی اور ہم سرداروں کی از حد حاصل ہوئی۔ لڑائی صد ہا رہم لوگوں سے جا بجا، علاقہ بہ علاقہ ہوئی، لیکن ایسا معرکہ کبھی درپیش نہ ہوا تھا جو کہ یہ گندہا۔

برغمال بننے والی بچیوں کا حوالہ:

امروز بتاریخ تیسویں ماہ اکتوبر ۱۸۳۷ عیسوی مطابق انیسویں شہر ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری، حسب الارشاد جہاں پناہ سلامت، پکتان صاحب بہادر مع ہمگیں افواج رسالہ سلیمانی اور رسالہ سلطانی اور توپ خانہ اور پٹالن باقاعدہ ہمراہی اپنی کہ روانہ کان پور کو ہوئے۔ چنانچہ بیت السلطنت لکھنؤ سے کوچ کر کے فتح تنج میں مقام پذیر ہوئے۔ لاکن تحریر کچھ حال نہ تھا۔ کیا باعث کہ نقشہ مکانات تنج مذکور ہالائے کتاب مندرج ہے۔ اور صبح کو روز یک شنبہ تیسویں ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری فتح تنج کو چھوڑا اور ایک مقام کہ کٹوا کہلاتا ہے، وہاں مقام کیا۔ وہ بھی لاکن تحریر نہ تھا لیکن ایک عجیب ماجرا چشم دیکھا میں نے؛ کہ دو تین شخص ناتواں، گرسنہ، تشنہ کھانے میں پڑے تھے اور دو لڑکیاں معصوم، بن ان کا، ایک نو برس کی ایک سات برس کی۔ جسم برہنہ کہ آفت سرما سے کپکپا رہی تھیں۔ فقط ایک چھتھرا کوڑا نہ بھر کا اوڑھے ہوئے، جاڑا کھا رہی تھیں۔ میں نے ان سے پوچھا کہ تمہارا کیا حال ہے۔ سپاہیوں نے کہا کہ یہ ساسی لوگ ہیں ان سے روپیہ سرکار کا چاہیے۔ میں نے جواب دیا کہ ان بچوں سے کیا مطلب۔ کیا ان معصوموں سے جمع سرکار کی وصول ہوگی۔ ان سپاہیوں نے کہا کہ روپیہ ان ہی نکلتا ہے۔ ہم بچہ جوان کیا سمجھیں۔ یہ سن کر نہایت متحیر ہوا میں، اور ازماہ خوف سبحانہ تعالیٰ، ان کو کچھ پیسے دینے لگا۔ ان قیدیوں نے اشارہ کیا کہ اگر تم ہم کو بھیا دو گے، یہ سپاہی فوراً چھین لیں گے۔ لاچار ہو کر میں نے ان کو آٹا ہال منگوا دیا۔ یقین ہے کہ وہ جنس ان کے کھانے میں آئی ہو۔

صبح کو وہاں سے کوچ کر کے ادنان میں ڈیرہ کیا گیا۔ اس روز یہ بندہ اور پکتان صاحب بہادر اور سرفروش خان جوزف جو ہانس بہادر چٹنی، پٹالن پنجم اسم باقاعدہ اور ایک پکتان صاحب کے ہمراہ، بطریقہ دوستی برائے سیر و تماشاے جلوس سلطانی تشریف لائے تھے۔ خیمہ و قنات، ڈیرہ لب سڑک ایستادہ، بخوشی و خرمی سب صاحبان گفتگو شیریں میں مصروف تھے۔ اور آمد و رفت مخلوقات، ملازم شاہی، اور وکادان، جملہ کتبیات بیت السلطنت اور بے شمار تماشیں باشندہ شہر موصوفہ، بانوہ کثیر چلے جاتے تھے۔ اور سواریان امیران، زنانی مرانی،

رنگ برنگ، کوئی ہاتھی، کوئی گھوڑا، کوئی چرس، اور پاکی ماسکی، تاجان [تام جھام]، رتھ گاڑی، سکھ پال، کبھی پرسوار اور بے شمار تماش بین، پایادہ، اپنے اپنے لباس خوش پہنا لیے چلے جاتے تھے۔ اور باقی وثیقہ داران اور شہزادگان مع ہمراہیان، مردمان، قرینہ بقرینہ، وردیاں بانائی اور زردوزی، محمول پر آراستہ، کہ شہر موصوفہ سے تا پکانپور سب سڑک لگ رنگ اور نیرنگ ہو رہی تھی۔ خلاصہ یہ ہے کہ ہر شخص اپنے عالم خوب صورتی اور خوش وضعی اور خوش پوشاک میں رنگ رہا تھا اور صد ہا ہزار ہا، محتاج فقیران کہ نان شبینہ سے عاری اور بہت غربت کہ فاقہ کشی میں مبتلا، اور بے شمار لوگ [بے] دست پا کہ جگہ سے چلنا ان کو دشوار اور بہت تھکدے، محتاج، ہمراہ سوار یوں امیروں کے لٹہ مانگتے تھے، دوڑے چلے جاتے تھے۔ کوئی راہ خدا پر بھی خیال نہیں کرتا کہ یہ کیا بکثرت ہے۔ اور ان کی صورتوں سے ظاہر تھا کہ دنیا میں یوں ہی عیش و عشرت سے گزرتی تھی۔ کبھی کوئی محتاج نہیں ہوتا اور کبھی ہم مریں گے، یہ نہیں معلوم کہ:

جو آیا ہے اس کوچے میں سو رنگوری ہے
یہ رخت، کفن دوش [توش] نہایت سفری ہے
کسی کا کندہ تھیلے پہ نام ہوتا ہے
کسی کا عمر کا لبریز جام ہوتا ہے
عجب طرح کی سرا ہے کہ جس میں شام و سحر
کسی کا کوچ، کسی کا مقام ہوتا ہے
انسان کو لازم ہے رہے ھیان اجل کا
اطفال کو واللہ بھروسا نہیں کل کا

خیال کیا میں نے کہ جو شخص ہے سو آفات و نیوی میں گرفتار طمع دنیا کو چھوڑا نہیں جاتا ہے اور ہر روز زیادہ طلبی میں اوقات اپنی کو تلف کر رہا ہے۔ افسوس صد افسوس انسان اگر خیال کرے تو کچھ بھی نہیں، فقط معرہ [معما] معلوم ہوتا ہے۔ مثل خواب کے ہے کہ دیکھنے اپنے کو بادشاہ خواب میں اور ہے بہت محتاج۔ جس وقت آنکھ کھل گئی، دیکھا کچھ بھی نہیں۔ نہ تخت ہے نہ تاج شاہی، نہ ملک ہے، فقط اب تن تھا اور غلبہ بھوک کا ہے۔ لاچار اٹھ کر گیا اور کے گھر، مانگ کے لایا، تب نوش کیا۔ اس وقت ہوش و حواس درست ہوئے۔ تب یقین آیا کہ خواب ہے۔ کچھ نہیں۔ یہی حال اس دارنا پائیدار کا ہے۔ چنانچہ ان امیروں کا جلوس و تزک بہت تھا اور

صاحب دولت سب تھے لیکن اللہ پیسہ برکرم اندھنا کا [کذا] غلط سمجھے تھے۔ پچشم دیکھا میں نے کہ ہزار ہفتاج اور ہزار ہاشدے شہر کے، اور بہت محتاج ایسے کہ غلبہ بھوک سے نہ مانگا جاتا ہے، نہ دوڑا جاتا ہے، بارادہ شکم پروری ہمراہ واریوں امیروں کے دوڑتے چلے جاتے ہیں۔ لیکن نہ دیکھا بندہ نے کہ کسی کا ہاتھ پیسہ پراٹھا ہو اور کسی کے حال پر رحم کیا ہو۔ کسی نے خیال نہ کیا کہ بھوکے کا آسودہ پیٹ بھی عابد ہوتا ہے۔

کانپور میں فوجی کمپ کا حال:

یہ عاصی اور جناب پکتان صاحب بہادر اور اچٹن صاحب مذکور اور پکتان صاحب، ہم سب صاحبان اس روز یہ سب سیر و تماشا دیکھتے رہے۔ تا آنکہ وقت دو گھنٹہ شب باقی ماندہ۔ کوچ ادا دن سے کیا تو دیکھا تمام سڑک، مجمع مخلوقات، ملازم و غیر ملازم، از بیت السلطنت تا کانپور، گلستان ارم شرماتا تھا۔ اور جا بجا ڈاک سلطانی مع خیمہ و قنات جیسا کہ لب دریا لے گئے، کنوئیں میں ڈیرہ ہائے سلطانی ایستاد تھے۔ اسی طور سب جگہ مع جلوں سے حاضر و مستعد دیکھتے بھاگتے، بھیڑ خلقت کو چیرتے، داخل بلدہ کانپور ہوئے، بتاریخ پست گیم ماہ ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری روز دوشنبہ مطابق تاریخ دویم نومبر ۱۸۴۷ عیسوی^{۲۹} سب افواج مع رسالہ سلیمانی اور رسالہ سلطانی و توپ خانہ پٹالین مکمل ہزار جوان ہمراہی جاٹا رخان پکتان میگیٹس صاحب بہادر اور جمع عملہ وغیرہ، حسب تجویز پکتان بہادر کے، کہ نہایت خوش قطع اور براہ زمین تھی، اور سب لشکر سے علاحدہ خیمہ افسروں کلان و خور [خرد] براہ ایستاد ہوئے اور ڈیرہ اس عاجز کا بھی حسب سر رشتہ سنتر [سنٹر؟] توپ خانے میں تقرر پایا۔ چنانچہ بھی عرصہ کئی روز کا باقی ہے کہ جناب بادشاہ والا جاہ تشریف فرما اور رونق افروز کانپور کے ہوئے کہ اول سے تیاری اور سرانجام مقام وڈیرہ فوج اور جگہ بنا برامیران و رفیعان شاہی اور نجیات، اور تدبیر ایستادگی خیمہ ہائے شاہی کے واسطے راجا غالب جگہ بہادر مقرر ہو کر آئے تھے۔ بقولیکہ گدھوں کو شیر برج [؟]، وہ بے چارہ کیا جانے! رونق اور رہیت [رعیت] بخش، خیمہ ہائے والا شان حضرت بادشاہ سلامت اور مقامات درہی افواج قاہرہ، خیال کیا چاہیے کہ اس طور کا جلوں اور خیمہ و قنات بانات اور دوشالہ کا شمیر اور پناہی رنگ برنگ کہ بیش قیمت، کہ لب دریا لے گئے، دورنگ کنارہ کنارہ ایستاد کر دئے تھے اور چھڑکاؤ نداروں اور جملہ ہزار ہا نجیات کے لوگوں پر تنقید مبلغ کہ آراستگی و رویہ دکانوں سے غفلت نہ کریں اور کوڑے والا ایک، ساعت بہ ساعت، تنقید پر مستعد کہ جلد مرتب کرو۔ اور اس روز ہوا اس قدر چلتی تھی کہ مارے جھونکوں کے کا رہا اور درستی مقامات اور

دریسی خیمہ ہائے مسدود۔ اور کنارہ گنگ کی رحمت، مثل گراب ٹوکے، بے چین کر رہی تھی کہ انسان تاب نہ لاتا تھا۔ وہ خیمہ سلطانی وڈیرہ ہائے امیران، دوشالہ اور بانات پناہی کے بے معلوم تھے۔ دریا فٹ نہ ہوتا تھا کہ خیمہ دوشالہ و بانات کے ہیں یا مٹی کے ہیں۔ اور فرش و حکمران ہائے گونا گوں کو خاک چھپائے ہے۔ اور اگر شار خیمہ و قنات بیش قیمتوں کا کیا جائے تو دفتر چاہیں تا ہم یا رے بیان اور قلم کو طاقت رقم نہیں کہ عشر عشر لکھ سکے۔

اول کنارے سے دونوں رسالے، سلیمانی اور سلطانی، اور پٹالن بیچم اور توپ خانہ ہے۔ ہمراہ جاٹار خان پکتان میگلنس بہادر اور قرینہ بہ قرینہ خیمہ ہا اور چھوٹا اریاں اور پٹنیں اور بارکیں، سب فوج کی اور بیچ میں دو خیمہ کلاں مع نمکیران فرش۔ ایک دو چوبہ، دوسرا ایک چوبہ، جناب پکتان صاحب ممدوح کا۔ اور ایک طرف پٹالن مکمل مع توپ خانہ ہمراہی ممتاز خان پکتان بنوری صاحب بہادر مع خیمہ و چھوٹا اریاں اور بارکیں و پٹنیں، درجہ بدرجہ اپنے اپنے عہدے پر ایستاد۔ اور ایک جانب پٹالن مع دو ضرب توپ، ہمراہی پکتان صاحب بہادر و خیمہ و چھوٹا اریاں، حسب سررشتہ ان کی بھی ایستاد۔ آقا حسب دستور صاحبان لوگوں سے نہ تھا۔ کوئی کسی راہ، کوئی کسی طرف، جا بجا بہ قرینہ ترتیب تھی لیکن سب اسباب سپہ گری سے تیار و تندرست، اب سب حاضر و مستعد۔ مردمان فوج و اسباب جلوس شہنشاہی اور مجمع رونق افروزی مصاحبان اور رفیقان و عزیزان، شاہ واجد علی بادشاہ سلامت خلد اللہ ملک ہم و سلطنتہ^{۳۰} بیان کرنا واجب اور لازم جان کر، دوستان حاضر و غائب سے عرض کرتا ہوں کہ ایسا معرکہ روئے زمین پر اتفاقا ہوتا ہے۔

کچھ خلقت ملازم شاہی اور قماش بین اس قدر نہیں آئے ہیں ہمراہ شاہ سلیمان جاہ کے، پیچھے سے اب آئیں گے۔ فقط جو کچھ کئی الحال خیمہ وڈیرہ و قنات ایستاد ہیں اور جس قدر کہ بازار میں گنجیات کے جھنڈے آئے ہیں، دیکھتا ہوں کہ سمت چپ نیچی سڑک کے برابر بازاریں اپنے اپنے قرینے سے دو رنگ آراستہ۔ اول رکاب گنج پرانا، بعدہ رکاب گنج نیا۔ خاص بازار گولہ گنج، خیالی گنج، امانی گنج، مولوی گنج، امین آباد، حسین گنج، نچی گنج، حیدر گنج نیا، حیدر گنج پرانا، لوار گنج، وزیر گنج، بازار رومی دروازہ، بازار چوک دولت گنج، قندھاری، بازار حسین گنج، سعادت گنج پرانا، سعادت گنج نیا، بادشاہ گنج، بازار جھاؤ لال پرانا، بازار جھاؤ لال نیا، چاند گنج، علی گنج، حیدر آباد، یاسین گنج، مسک گنج، سلطان گنج، گیش گنج، اسماعیل گنج، حضرت گنج، مخول گنج، لال گنج، مفتی گنج، مکا گنج، حسن گنج، پاروالا مکارم مکرٹھری بازار، نخاص کا بازار، دو گوبان کا بازار، نیا گاؤں کا بازار، لال

بازار رستم نگر، نخاص کا بازار، جوہری کا بازار، عالم گیر کا بازار، ارا دت نگر کا بازار، مہدی تنج، چھت کا بازار، بادشاہ نگر کا بازار، عباس تنج، رحیم نگر کا بازار، سبزی منڈی سب گنجات کے اور نامی متفرقات بازاریں ہر علاقہ شاہی سے آئی تھیں۔ گوشاپہن تنج، گنگا تنج، منشی تنج، سرفراز تنج اور نواب تنج، حیدر گڑھ کا بازار، حسن تنج کا بازار، نول تنج کا بازار، فتح تنج کا بازار، بانگلو کا بازار، اسیوں کا بازار، رسول آباد کا بازار، میاں تنج کا بازار، بکٹ تنج کا بازار، ترب تنج، ادا دن کا بازار، کان پور کے گرد و نواح کی بازاریں اور متفرقات چند در چند علاقوں کی بازاریں وغیرہ سب پیشتر سے مرتب و درست ہو گئے تھے اور ہر ایرہ لب دریاے گنگ کنارہ کنارہ سب طور کے خیمہ و قنات و ڈیرہ ہائے والا شان شاہنشاہی مرتب۔ اول کنارہ پل سے سمت چپ خیمہ سلطانی بانات سلطانی پٹاپٹی کے دو چوبہ بہ سہ چوبہ، چہار چوبہ، بارہ منزل اور خیمہ دو شمال کا شمر نہایت خوبصورت، سہ چوبہ، چہار چوبہ، چہار منزل خیمہ بانات یک تار نہایت بلند، چہار چوبہ، دو منزل خیمہ، توٹھک خانہ بادشاہی تیاری بانات سرخ سے۔ سہ چوبہ، تین منزل خیمہ و قنات بہت بلند، غسل خانہ ساتھ ہے۔ پنج منزل خیمہ پشیمین، بنا بر غسل خانہ، ایک منزل خیمہ و قنات بنا بر توٹھک خانہ۔ دیگر سہ چوبہ، چہار منزل خیمہ والا شان، بناوٹ باریک باناتی ہائے قلم دان، دو منزل خیمہ کھاروہ نو تیار ہائے عملہ سلطانی، دو چوبہ، دو چہار چوبہ، پچپن منزل خیمہ و قنات بہت بلند، نو تیار، بنا بر باورچی خانہ سلطانی، گیارہ منزل خیمہ بلند دور تک نہایت وسیع نو تیار، بنا بر اسپان خاص خاقانی۔ چہار منزل خیمہ بلند مربع، کار باریک، یک رنگ سفید کہ سبحان اللہ! دیکھئے اس کے سے انسان پر آگندہ ہو جائے۔ نو منزل اور دو منزل خیمہ نہایت دراز کہ آسمان سے ہم سری کرتے تھے۔ خریدہ۔۔۔ [؟] اسباب ٹیپو سلطان سے بادشاہ نے خرید کیے تھے۔ طرح پٹاپٹی، باریک بانات، بالکل نو تیار کہ حوض اس کے میں چار چار قلابے لگتے تھے، بنا بر میسر چاہ [چائے] پانی، اور کھانے لائے صاحب بہادر کے، مع فرش قالین کا شمر اور جلوں، جھاڑ اور کنول، مردگی برادر اور بخیمہ ہم رنگ، تین منزل اور سب خیموں والا شان میں دو دو پلنگ تقریقی اور طلائی، جڑاؤ مع اسباب جلوں اس کا اور میزیں، کرسیاں، کارولائی، ہیئت بسیار، سمین مرتب اور درست اور دریاے گنگ میں بجرہ بہت بیش قیمت، تیاری ولایتی کہ زمانہ غازی الدین حیدر بادشاہ جنت آرام گاہ اور نصیر الدین حیدر بادشاہ خلد مکان اور محمد علی شاہ بادشاہ فردوس منزل اور امجد علی شاہ بادشاہ جنت مکان کے تیار ہوئے تھے۔ بجرہ پری چہر، ایک بجرہ لچکہ قدیم، ایک لچکہ غازی الدین حیدر، ایک بجرہ سلیمان پسند اور ایک بجرہ سلطان پسند لگ۔ اور چار منزل

خیمہ بنامہ سنگھی خانہ، وہ بھی بسا ریلند اور تیار نو۔ اس میں جو کہ کھیاں چند لائق سوار ہونے کے آتی تھیں وہ ایستاد۔ اور ایک جانب خیمہ و قنات نواب وزیر الملک بہادر کا۔ خیمہ پٹا پٹی سرخ و سفید، دو چو بہ، نو منزل اور خیمہ کھانے اور چاء پانی کا اور ہر وقت نشست و برخاست، دو چو بہ چار چو بہ، چار منزل اور خیمہ دیگر بنامہ مردمان، سر چو بہ، اکیس منزل اور خیمہ بنامہ باورچی خانہ خاص و قنری، تین منزل اور تو شک خانہ دو چو بہ دو منزل اور خیمہ بنامہ ہمشیرہ زادہ نواب صاحب سات منزل اور خیمہ نہایت بلند برائے کچھری نواب صاحب بہادر اور چائے نشست پانچ منزل اور خیمہ سر چو بہ نو تیار کھارو بنامہ اردلی لوگ، چار منزل اور بعد ازاں خیمہ و قنات پٹا پٹی، بانات، راجا بالکشن صاحب دیوان سرکار فیض آغا رکے اور چند خیمہ و ڈیرہ بنامہ بر عملہ اور ملازمان اردلی لوگ اور ہاتھی، پاکی، ناکی گھوڑے، شتر سواران اور سواران بر چھی مرداران، خاص مردمان اور جملہ مردم ملازم مہاراج ممدوج، بیالیس منزل۔ اور صد ہا چھکڑہ خیمہ و قنات سے بھرے کھڑے تھے۔ باعث بارش سے ایستاد ہونا بہت محال تھا۔ اور صد ہا چھکڑہ خیمہ و قنات و اسباب شہزادگان والا شان کے بھی ایستاد تھے اور خیمہ و قنات پٹا پٹی، ہمرنگ سر چو بہ و چار چو بہ بنامہ جرنیل صاحب بہادر مع ملازمان اور رفیقان و ہم معینان، ہمگیں کلان و خورہ، اکتیس منزل اور ہاتھی، گھوڑے و پاکی، تاجان، کھیاں وغیرہ، یہ علاحدہ بے شمار۔ اور خیمہ و قنات خوب تیاری، سر چو بہ و چار چو بہ مع نوکران و رفیقان، ہاتھی، گھوڑے، پاکی، کھیاں، تاجان وغیرہ بنامہ آغا حیدر از شہر فیض آبادی، پسر مرزا تقی صاحب انیس منزل اور بعد ازاں خیمہ و قنات پٹا پٹی نو بہ نو، بنامہ نواب ممتاز الدولہ بہادر داد، ملکہ زماہیہ بیگم محل نصیر الدین حیدر بادشاہ جنت آرام گاہ، خردو کلاں، سر چو بہ چار چو بہ، مرتب، بیس منزل اور باقی میدان وسیع دور تک، چند خیمہ شاہزادگان والا شان قدیم خاندان شاہ اودھ، متفرقات کسی جا میں منزل، اور کہیں میں منزل، مع ملازمان اور رفیقان ان کے بعد مقام چا پانی لاٹ صاحب بہادر خیمہ و قنات سفید، دو چو بہ کلاں، نہایت کار بار یک و بہتر خردو کلاں، بارہ منزل و یک جا خیمہ و قنات و نم گیرہ، جملہ جلوں بنامہ راجا غالب جنگ بہادر سات منزل و بعد ازاں خیمہ و قنات ملازمان و مصاحبان و عملہ نواب صاحب وزیر الملک بہادر مع ہمگیں تیاری آٹھ منزل اور بعد ہ خیمہ و ڈیرہ مع فیلان و اسپان و ملازمان و مصاحبان وغیرہ و عملہ نواب بخش علی خان مجھی بھون والا صاحب زادہ مع سب تیاری و جلوں گیا رہ منزل و خیمہ و قنات و نمگیرہ مع جلوں وردی باناتی، ملازمان و رفیقان سر فرزا الدولہ بہادر چو بہ [چو وہ] منزل اور ایک طرف ملازمان و مردمان عملہ سلطانی و احتطیل [صطیل] و فیل خانہ

وہتر خانہ وغیرہ نامر جناب مرشد زادہ آفاق بہادر دام اقبالہ باقی جا بجا صد ہا چھکڑہ و خیمہ و قنات و ڈیرہ وغیرہ نامر ایسا دلہے ہوئے کھڑے تھے، بسبب بارش باران ایسا وہونا موقوف رہا۔

کہاں تک لکھوں اور ایک طرف مجمع افواج قاہرہ پٹالن، ہمرای پکتان سُبھا سنگھ مع اسباب خیمہ و قنات و چھلداریاں اور ایک طرف توپ خانہ غلہ کلاں مع صادق علی خان برادرانم الدولہ بہادر بجلوس بسیار فروکش تھے۔ اور ایک سمت رسالہ خاص ہمرای حاجی شریف خواجہ سرامع جملہ اسباب جلوں۔ اور ایک جانب خیمہ و قنات بسیار، جلوس نواب انجم الدولہ بہادر داروغہ دیوان خانہ سرکاری فیض آقا مع جملہ اسباب خیمہ و قنات پٹائی و چھلداریاں وغیرہ و ایک طرف دیگر توپ خانہ ہندوستانی چودہ ضرب توپ مع ہنگلیں اسباب جلوس فروکش تھے۔ اور اسی قدر پٹالن ہندوستانی چھپان اور رسالے ہندوستانی برادر میدان وسیع میں دور تک اترے ہوئے تھے۔

کانپور کی رونق کا حال:

تاریخ پنجم ماہ نومبر روز جمعہ کے وقت ایک گھنٹہ رات باقی تھی۔ حسب دستور اپنا غسل کر کے اپنے لشکر سے کانپور کی سیر کو چلا کہ جس طرح سننے میں آیا تھا بے شک اسی طور پر بلکہ نیا وہ رونق افروزی اور زینت۔ مکانات اور بنگلہ ہزار ہا بے شمار لب دیا گئے گنگ تعمیر تھے اور سقائی مڑکوں کے کنکر کئے ہوئے، اور بازاری چوک بھی خوب تیار اور درست تھا کہ شمع فانوس برابر دکا نوں [دکانوں] کے اور بیچ میں مڑکیں درست اور برابر کہ بیان نہیں ہو سکتا ہے کہ بیان کرے زبان اور لکھ سکے قلم۔ اور بارکیں بھی برابر موافق اس کے اور خیمہ وغیرہ درست اور برابر۔ چنانچہ اسی طور پر دیکھتا بھاتا آگے بڑھتا تو قبرستان میں بھی دیکھا کہ ہزار ہا امیر غریب صاحب حشمت وہاں دفن تھے۔ یہ دیکھ کر از حد تحیر اور غیرت مجھ کو حاصل و غالب آئی اور خیال کیا کہ یہ سب ایک روز مردے لوگ، کوئی چاہ و حشمت پر حکمرانی کر رہا تھا اور کوئی جتنو دولت پر شب و روز تلاش کا روپا رکھتا تھا اور کوئی بے شمار فوج اپنے ہمراہ لیے ملک گیری غیر پر تلاش معاش رکھتا ہوگا اور ایک روز یہ ہے کہ سب صاحب خلق زیر زمین دفن ہوئے اور خاک کا تودہ بنے کھڑے اور پڑے ہیں۔ کوئی نہیں پہچانتا کہ یہ کون کون شخص ہیں، امیر کون ہے اور غریب کون ہیں! اور جتنے دوست و آشنا تھے سب تلاش معاش میں دامن گیر دوسرے دوست کے ہوئے اور کیسے ان کے نام کے بھی طالب نہیں، فقط زندگانی کے دوست تھے۔ افسوس کیا میں نے اور سمجھا کہ ایک روز یوں ہی خاک کا تودہ ہونا سب کو ضرور ہے اور اعتماد دنیا کا نہیں

کسی کا کندہ ٹھیکہ پہ نام ہوتا ہے
کسی کی عمر کا لبریز جام ہوتا ہے
عجب طرح کی سرا ہے کہ جس میں شام و سحر
کسی کا کوچ کسی کا مقام ہوتا ہے

بقول سعدی شیرازی:

مکن تکیہ بر عمر ناپایدار
مباش ایمن از بازی روزگار^{۳۱}
انسان کو لازم ہے رہے ہیان اجل کا
الطفال کو واللہ محروس نہیں کل کا

۱۵۶
تاریخہ عارف

یہ حال دیکھ کر آگے بڑھاتو آمد لاٹ صاحب بہادر کا غلغلہ پڑتا ہوا۔ یہ عاجز بھی ایک جاگہ چند عرصہ پیشتر جا پہنچا کہ جملہ جلوس سواری لاٹ بہادر کا اور مجمع رسالوں انگریزی اور ہندوستانی کا واقع ہوا کہ قریب تالاب کے، کہ وہ تالاب صوبہ دار کا مشہور ہے، بندہ وہاں گوشہ پکڑ کر کھڑا ہوا کہ اتنے میں جناب لاٹ صاحب بہادر مع چند مصاحبان انگریز داسے بائیں اور صاحب اور صاحب وردی مع چہار گوشہ کلاہ اور سیاہ پروں کی جھنڈی، داستانے [دستانے] سامری [؟] سے آراستہ، برابر لاٹ صاحب بہادر کی گھوڑی دور کا پہ پر سوار چلے آتے تھے چنانچہ ایک صاحب، نواب مشہور ہیں^{۳۲}، میرے برابر کھڑے تھے مجھ سے پوچھنے لگے کہ لاٹ صاحب بہادر کون ہے۔ میں نے کہا کہ لاٹ صاحب بہادر وہ ہیں کہ ٹوپی اور کرتی سیاہ پتلوم [پتلون] بانائی، وضع سادی، ایک ہاتھ فرانسس کی لڑائی میں کام آیا^{۳۳} اور ایک ستارہ کرتی میں بائیں طرف لگا ہے۔ ان نواب نے کہا کہ شاید وہ ہیں کہ جو نہایت دراز قد اور خوبصورت معلوم ہوتے ہیں۔ بندے نے جواب دیا کہ یہ لوگ جاہ و جلال اندر کرتی کے رکھتے ہیں اور ہندوستانی سردار عزت اور شہمت باہر۔ اور کرتی میں خاک نہیں رکھتے۔ جناب لاٹ صاحب بہادر یہی ہیں جو کہ وضع سادی رکھتے ہیں۔

اور جلوس سواری کا بھی دیکھنے میں آیا کہ سبحان اللہ جیسا چاہیے ویسا ہی بلکہ زیادہ تھا۔ رسالہ ترک سواروں کا بھی کرتی بانائی اور کلاہ سفید و سرخ بالوں کی جھنڈی نہایت دریں تری تری [؟] برابر بندھے چلے آتے تھے اور کاٹھی اپنے موزوں میں آراستہ اور اپنی وردیوں سے سب درست۔ اور ہندوستانی رسالہ بھی خوب

دریں اور تیار اور خوبصورت جوان سپاہ، بھٹی گوطہ لپٹی سرو سبز اور سرخ دھنگے، فیتے سب کے مرتب اور افسروں کے فیتے شہلی [سنہری؟] لگے ہوئے اور موزے سب کے گھٹنوں تک جڑے اور سب قرینے سے دریں بلکہ مجھ کو یہ ہندوستانی رسالہ بہتر اور دریں معلوم ہوتا تھا کہ یہ لوگ ختم ہندوستانی ملک گرم اسی طرح پر، وردی، موزے گرم پہنے ہوئے۔ اور ملک ولایت ہر موسم سرد رہتا ہے وہاں کا مضا لکھ نہیں ہے، چاہے ہر وقت گرم پارچہ پہنا کرے اور ملک ہندوستان نہایت گرم جس پر یہ لوگ اس قدر وردی اور تھپاروں سے آراستہ تھے کہ دیکھ کر مجھ کو تعجب آیا۔ جس وقت وہ مجمع سواروں اور پیادوں کا مجھ تک پہنچا طبیعت بہت مضطرب ہوئی کہ گھوڑا میرا ضرور ہڑکے گا اور اس مجمع میں مجھ کو یا کسی اور کو زخمی کرے گا لیکن اس عاصی نے خدا کو برحق سمجھا اور دل میں کہا اللہ میں سب قدرت ہے۔ جس وقت سلامی توپوں کے فیر ہونے لگے، اس وقت گھوڑے نے کان تو ہلائے لیکن بفضل الہی سب طور سے خیریت گزری۔ ہندے کو گھوڑے کا نہایت دغدرغہ اور دہشت تھی لیکن خدا کے فضل سے بخوبی سیر ساری کی دیکھنے میں آئی۔ کیا عرض کروں خوبی اور ریاست پروری انگریزوں کی، بیان نہیں ہو سکتا ہے چنانچہ پرنگل صاحب^{۳۳} اور اس عاصی نے اکثر سیر ملکوں کی کو بطور سے تانبائی [بھٹی] کہ ایک ساتھ سونا اور کھانا اور ہوا خوری اور باہم رہنا ہر وقت چنانچہ ایک کتاب اور دو [اردو] حال سیاحی ملکوں کا تحریر کیا تھا۔ چھپانے میں در آیا۔ وصف اور تعریف ان کی بھی اس میں تحریر ہے۔ حال دوستی محبت ان کے کا بیان کرنا اور لکھنا عشر عشر غیر ممکن ہے۔ زبان کو یا را نہیں کہ کتا ہی کرے اور قلم کو طاقت نہیں کہ تحریر کرے۔ چنانچہ کانپور میں پہنچتے، ان کے ادب [ایڈریس؟] پر صاحب خبر کی، میم سے ملاقات ہوئی کہ بیچ گاڑی [گاڑی] پر سوار آتی تھیں۔ اگرچہ ہندہ سے شناسائی نہ تھی خود مجھ کو پہچانا اور سلام و علیک ہوئے اور بڑے عنایات اور محبت مجاہدہ دونوں صاحبوں نے مبذول فرمائے۔ رب العالمین ان لوگوں کو کیونکر نہ صاحب مرتبت اور بلند منزلت فرمائے کہ وضع کو اپنی چھوڑنا عقل سے بعید جانتے ہیں۔ آفرین صد آفرین! یہ عاجز فاسق تلاش جنگ جو ہانس صاحب دوست اپنے دوبارن صاحب کے سرمائے میں گیا۔ اتفاقاً پکتان صاحب پکتان ہار صاحب سے ملاقات حاصل ہوئی۔ اگرچہ ہندہ ہر چند ہر ایک کی ملاقات سے دور رہتا ہے لیکن قدرت الہی کو کیا کروں کہ خود بخود ملاقات ہو جاتی ہے چنانچہ انھوں نے اپنے ہنگلے پر بلایا اور کہا کہ ایک صاحب کی تم سے ملاقات کروائیں۔ یہ کہہ کر اپنے ہمراہ مجھ کو لے کر ایک صاحب یوسف ثانی سے ملاقات کروائی۔ یہ عاصی ان کو دیکھ کر از حد متحیر میں آیا۔ کیلئے عث کہ جو کچھ طعمہ حسن و جمال چاہیے ان میں

سب تھا کہ جمع شکل ان کی سیرت اور صورت حسن یونہی معمور کہ آنکھیں سیاہ اور بال سیاہ اور دانت باریک مثل [مثل] لڑی موتیوں کی اور پھنویں سیاہ چہرہ شفاف مثل رنگ چینی کے۔ میں ان کو دیکھ کر قدرت خدا کا یاد کر کے، سر پہ زانو رہ گیا۔ چند عرصہ یا دالہی میں رہا کہ یا سبحانہ تعالیٰ ایسی ایسی تصویریں حسن سیرت و صورت سے آلودہ تیار کیں تو نے، خصلت میری خوش آمد نہیں چاہیے کہ شاید خوش آمد سے کہتا ہوں۔ قسم کھانا مردوں کا کام نہیں لیکن یہ تصدیق کہتا ہوں اور نام ان کا استبرج جوٹھے [؟] کے صاحب، مصاحب لاٹ صاحب، لاٹ ہاڈنگ صاحب کے، ان کے باب کا مراتب ازل دون [کذا] کا وہ بھی لاٹ صاحب سے زیادہ مرتبہ رکھتے ہیں اور ہشت راس اعلیٰ فخر قدم اور تیز رونمائی خوبصورت کہ چالاکی اور چستی میں پکتا تھے، آنکھوں [آنکھوں] راس برابر لکھی میں آراستہ کہ لکھی کو ان کے باعث زینت اور رونق تھی۔

شاہ و جہاں علی شاہ کی لاٹ صاحب سے ملاقات:

بعد ازاں تاریخ ششم ماہ نومبر سنہ ۱۲۶۳ ہجری ۳۵، روز ہفتہ، آمد حضرت ظل سبحانی خلیفۃ الرحمٰنی سلطان العالم و جہاں علی شاہ بادشاہ غازی خلد اللہ ملکهم و سلطنتهم، اس قدر اس روز با رش بان خلقت کو پریشان کیا تھا کہ تمام مملوقات عمر لکھنؤ اور جملہ انبواہ افواج قاہرہ مع وردیاں بانا قی جلوسی زرنگار بر باد و خراب تھے اور سب خیمہ و قنات، ڈیرے پانی میں سرشار اور جتنا جلوں کہ بادشاہ سلامت نے ترتیب و زینت دیا تھا، گنگا کی ریت میں۔ باغات اور پائیں باغ میوہ نازگی و چکوتے و کیلے نمبو و مردے وغیرہ اور چمن ہندی اور درخت میووں سے پر تھے وہاں پر عقل بشر حیران تھی کہ یہ تجویز آدمی کی بات کی تھی۔ بے شمار روپیہ بادشاہ سلیمان جاہ نے صرف کیا اور خیمہ و شمالہ اور بانات سلطانی اور فرش و فرش شیشہ آلات جھاڑ بہت اور دیوار گیری کنول و فانوس و مرغلیاں ہانڈیاں وغیرہ سب بطور کوٹھیوں شاہی قدیم کے ان خیموں عالی شان میں آراستہ اور مرتب تھا اور جمیع افواج بنامہ آمد لاٹ صاحب بہادر کے تیار ہو گئی تھی چنانچہ اسی طرح آمد لاٹ صاحب بہادر بادشاہ سلیمان جاہ کے واسطے ہمگیں افواج جلوسی تیار اور پانچ پانچ کوس پر توپ خانے سلا میوں کے لیے لگے ہوئے تھے اور ڈاک سواروں کی بیٹھی تھی کہ مقام مقام بر سبیل ڈاک سلا می توپوں کی ہوتی چلی آتی تھی اور یہاں مقام لشکر سے رسالہ خائیں ہمراہی حاجی شریف اور رسالہ خاص سلیمانی اور سلطانی ہمراہی جان ثارخان پستان میکنس صاحب بہادر مع جملہ جلوں اور دونوں رسالے خورد و کلاں جھیاں،

یکی ہمراہی نبی بخش خان رسالدار، دویم ہمراہی نواب ناصر فیروز الدولہ بہادر اور رسالہ ترک سواران زنبورہ کی اور جمع مردم ہندوستانی انگریزی اور رسالہ سواران زرہ پوش واسطے استقبال حضرت ظل سبحانی خلد اللہ ملکھم کے روانہ ہونے لگے اور ڈاک سلامیوں نوپ خانہ ہائے جانباہفت جگہ مقرر تھیں۔ کہ جس وقت اپنی کوٹھی خاص سے رخصت شہنشاہ نے پائی اول روز کوٹھی موسیٰ باغ میں دو روز مقام فرمایا بعدہ درگاہ شریف جناب عباس علیہا علیہ السلام میں دسترخوان نہایت بھاری اور نڈ رو نیا زچند درچند کر کے اول مقام دلکشا کوٹھی میں قرار فرما کر روانہ کانپور ہوئے کہ فقط بجھیوں کی ڈاک پر تشریف فرما اور رونق افزا ہوئے کہ تاریخ ششم نومبر مطابق پست ہفتم ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری روز ہفتہ کو سب رسالہ انگریزی ترک سواران اردلی خاص وجہ بدبجہ اپنے عہدے سے اس سڑک پختہ پر بانوہ بسیار برابر برابر دور تک کہ گویا گنگا جمنی گھٹا چھائے تھی۔ اور اس کے بعد رسالے ہندوستانی زرہ پوش اور زنبورک بعد ازاں بطور رسالے کے خوش پوشاک اور اہل دوشالہ اور رومال و شملے وغیرہ قرینہ قرینہ دستور شاہی، بعد ازاں بجھی خاص سواری حضرت ظل سبحانی خلیفۃ الرحمن حضرت سلطان العالم واحد علی بادشاہ شاہ غازی خلد اللہ ملکھم، اس بجھی میں بادشاہ سلامت پوشاک سلطانی تاج زریں و مالہ [مالا] مروارید و جواہرات بیش قیمت آراستہ فرمائے ہوئے اور دو صاحبزادگان بلند رتبہ برابر بٹھائے ہوئے۔ اس وقت وہ جلوس دیکھ کر عقل بشر حیران تھی تحریر و تقریر کو یا را نہیں کہ وہ بیان کرے اور لکھے۔ سبحان اللہ یہ تختہ چھوٹا سر زمین ولایت ہندوستان میں عجب دیکھنے میں آیا جو کہ قرینہ اور آئین اور خوش وضعی اور خوش تقریری پائی گئی، بیان اس کا کہاں تک کروں ہو سکے کہ جس وقت بادشاہ سلامت داخل خیمہ ہائے سلطانی، وہ خیمہ بھی نہایت جاہ و حشمت بلند مرتبت تھے کہ آسمان سے ہمسری کہ سب خیموں شاہی میں برابر جہاز اور کنول اور ہانڈی اور مردگی اور دیوار گیری وغیرہ کہ فراشوں نے ان کو کوٹھیاں بنا دیا تھا اور دو منزل خیموں دوشالوں کے، بلند مرتبہ رشک دہ کارخانہ ارزنگ [ارژنگ] مع قنات کاٹھیری کہ اس کی باریکی اور قیمت غیر بہائی اور دو نمگیری ان کے آگے دوشالوں کی۔ اور دو منزل خیمہ بہت بلند چہار چوبہ بانات سلطانی تیاری نوہوشاہ ٹیپو سلطان بہادر کی بناوٹ پنا پٹی کہ کبھی یہ چیزیں دیکھنے میں نہیں آئیں۔ اور شال پنا پٹی کی اور میں میں خیمہ بانات کے چاء پانی وغیرہ اور متفرقات ضروریات کو ایستاد تھے۔ اور پانچ منزل خیمہ قنات نہایت بلند رتبہ بیگمات کے واسطے کہ قنات سرقد آدم، چو طرفہ دور تک میدان کنارہ گنگا کا سرخاسرخ تھا۔ اور اس قنات کے میدان میں پائیں باغ تیاری

میووں مہرا سبزی کی تازہ بازار اور چمن درخت ہانچھولوں سے مہک رہے کہ سب باغات موافق مکانوں بادشاہوں کے کہ جس میں ہزار ہا برس کی تیاری ہوتی ہے، اسی طرح سب جلوں مہیا تھا لیکن برسنے پانی نے سب کیفیت اور بہار کھو ڈالی کہ نقصان مال شاہی کھوکھار روپوں کا واقع اور ہزار ہا سبب بیش قیمت سب بارش میں بر باد ہوئے پتھر ہو گیا۔ اور دکاندار لوگ مال واسباب اپنے کو ہاتھ ڈھونڈتے اور سب جلسہ بد رنگ ہو گیا۔ بعد داخل ہونے سواری کے صد ہا سواریاں امیروں اور رفیقوں شاہی کی تا شام آمد و رفت رہیں۔ جس وقت شاہ والا، رونق افزا لشکر ظفر لے کر ہوئے اس دم سلامیاں توپوں کی اس قدر پڑنے لگیں کہ ایک ایک کو ایک کی بات سنائی نہیں دیتی تھی۔ پہلی سلامی توپ خانے ہمراہی جانثار خان کپتان میکس صاحب بہادر کی فیر ہوئی۔ بعد ازاں بڑے غلہ کی۔ بعد سب توپ خانے فیر ہونے لگے۔ جس قدر میدان گھاتے لگا کا اس پار عمل جہاں پناہ سلامت کا تھا قریب دو کوس تک برابر برابر کنارہ گھاتے کے مثل جنت الماواظف آئے دیتا تھا۔ اور بازاریں جتنی اوپر کتاب کے قلم بند کی گئیں وہ سب اپنے قرینہ بقرینہ بگائش مرتب تھیں۔ اول ایک بازار کلاں باڈیرہ و خیمہ و قنات پیچھے قنات شاہی کے لب دریاے گنگ چلا گیا تھا کہ اس میں یہ نعمت اور اسباب دنیا کا مہیا اور ایک طرف بازار کلاں چو طرف۔ اس کو بازار چوڑا کہتے تھے۔ قرینہ شاہی سے مرتب تھا لیکن سب امیر و غریب، نوکر و غیر نوکر بارش سے نہلا کر پہنچے اور بلکہ جمیع ٹیروں [؟] میں جانور و آدمی بہت ہلاک ہوئے کہ بیان اس کا مشکل ہے اگر تحریر ہوئے گا۔ جس وقت شاہ سلامت خیمہ سلیمان پسند اور سلطان پسند میں داخل ہوئے اس وقت اندر میدان قنات اور پائیں باغ میں قریب پچاس نفر خولجہ ہراے دست بستہ مع پوشاک زرتا رو شالہ ورو مال، قرینہ جلوں کے حاضر، اور نو بہت خانوں میں برابر مبارک باد شروع ہو گئی اور ہزار ہا ڈیرے طوائفوں کے ملازم شاہی، اپنی اپنی خوش پوشاک اور خوش آوازی سے مبارک باد دی گارہیں۔ کیا خوش وقت تھا۔ بایں تیاری افسوس بھی نہایت ہوتا تھا کہ بارش کے باعث سب جلسہ مٹی ہوا جاتا ہے لیکن ابھی ملاقات کولائے صاحب اور جہاں پناہ سلامت کی عرصہ معلوم ہوتا ہے بارش جمعہ کے روز سے شروع تھی اور ساعت ملاقات کی منگل کے روز تقریباً پانی تھی۔ اس سبب سے درگاہ معبود میں امید قوی تھی کہ بھانڈہ تعالیٰ اپنے بندوں پر فضل کرے گا اور ضرور بادل کھل جائے گا۔

چنانچہ امروز بتاریخ خیمہ ماہ نومبر سنہ اللہ عیسوی روز سہ شنبہ مطابق ہست و خیمہ ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری وقت صبح کے جناب حرمیل صاحب بہادر آئے۔ بادشاہ کے اور نواب وزیر اعظم اور بہنوئی بادشاہ کے برابر

ملاقات لاٹ صاحب بہادر کے کانپور تشریف فرما ہوئے۔ تخیل اور جلوں شاہانہ مع افواج اور اردلی لوگ برہمی بردار، بھالہ بردار، بان بردار اور ایک رسالہ ہندوستانی سواروں زرہ پوش ہمراہ رکاب اور متفرقات سواران ہندوستانی اور بھائی ہند، عزیزان و رفیقان و شہزادگان ہاتھیوں زیور گنگا جمنی پر سوار۔ اول ہاتھی جرنیل صاحب بہادر کا مع زیور نقرئی و طلائی مغرق جزاؤ بجاہر اور جناب جرنیل صاحب بہادر بھی بایں پوشاک سلطانی متدیل بجاہر زعد [؟] اور کٹھی، مالا مروارید مغرق بجاہرات نادرہ سے اور ان کے برابر بایں جلوں موصوفہ ہاتھی مغرق جزاؤ بجاہرات نواب وزیر الاعظم بہادر کا کہ وہ بھی زیور گنگا جمنی سے، برادر جناب نواب صاحب بہادر بھی بہ پوشاک جواہرات وزارت میں مغرق تھے اور ان کے مطابق ہاتھی بہنوئی بادشاہ کا۔ بعد انیوہ ہاتھیوں میں برزیور نقرئی اور طلائی عزیزان و شہزادگان و رفیقان شاہی کا۔ اور سب صاحبوں کے ملازمان، اردلی لوگ و ردیوں بانات جلوں سے سرخاسرخ پہنے ہوئے، اور چار پانچ ہزار روپے واسطے لٹانے کے برابر ہاتھی پر موجود اور وزیر الاعظم بہادر بھی اسی طرح پر، کما یک بار در دولت سلطانی سے وقت سوار ہونے کے چھرا رویوں کا چلا کہ شہدے کھنڈ کے ہزار ہا اور متفرقات مخلوق تماشا بین ٹوٹے پر مستعد ہوئے۔

کہ جس وقت سواریان شاہی میدان ٹاپو گنگا میں پہنچیں وہ میدان قریب ایک کوس، سیر کی چاندی اور سونے دار جواہرات بیش قیمت سے سب گنگا جمنی بن گیا۔ عجب کیفیت سواریان دکھاتے تھے۔ وہ وریاں سواروں کی اور وریاں اردلی لوگوں کی جملہ ہمزب رنگ کی دے رہیں تھیں [کذا] اور گنگا جی کو ایک خوبصورتی حاصل تھی۔ اور وہ ناؤن کا پل کہ دونوں طرف اس کے دیوار گیری کپڑوں رنگین کے اس پار سے اس پار تک۔ ایک طرف گلابی اور ایک طرف ہنز دھاتی اور سب کے اوپر پہرے پر چڑھی، کہ اس پار سے اس پار تک میدان ٹاپو گنگا کا مثل گلستان جنت الماوا نظروں میں گزرتا تھا اور وہ چھڑکا [چھڑکاؤ] قدرتی کہ تین روز بیشتہ خدا نے گرد و غبار کو دفع کر دیا تھا اور اس میدان میں روپوں کا لوٹا شہدوں کا اور مجمع مردم افواج مع وریاں باناتی نقرئی و طلائی کا اور سب شہدے کھنڈ کے اور کانپور کے گورے شہدوں کے بابا اس رحمت میں مثل ماہیان بے آب گاہڑے [گھاہڑے] لوٹ رہے تھے۔

آخرش اس طور جلوں و جاہ و شہمت سے سواریاں جناب جرنیل صاحب بہادر کی، خیمہ لاٹ صاحب بہادر تک داخل ہوئیں کہ اس جگہ سب پٹالن توپ خانہ وغیرہ اور جمیع فوج لاٹ صاحب بہادر کی خیمہ

عالیشان پر جی تھیں۔ بڑے ترک سے سلامی جناب جرنیل صاحب بہادر کی اُتری اور دو ترپ [طرف؟] رسالہ ترک سواران اور رسالہ سواران ہندوستانی وردیوں سے نہایت دریں اور پلٹن ملنگان ہمراہی لاٹ صاحب بہادر اس میدان ڈیروں میں برابر جی تھیں کہ سواریاں جناب جرنیل صاحب بہادر اور وزیر الممالک بہادر اس جاہ و حشمت سے متصل ڈیرہ لاٹ صاحب بہادر داخل ہوئیں کہ اول چھوٹے صاحب بہادر اور لاٹ صاحب بہادر پاس گئے کہ ایک بارتا بہ صحن ڈیرہ ہاے عالیشان لاٹ صاحب، واسطے استقبال جناب جرنیل صاحب بہادر کے تشریف لائے اور دست بدست مسکراتے ہوئے خوشی بخوری [بخری] جرنیل صاحب بہادر کو لیا اور لاٹ صاحب نے سلام کیا اور ان سبھوں نے سلام کیا کہ نہایت مہربانی اور عنایات لاٹ صاحب نے فرمایا اور اندر خیموں میں لے گئے کہ چند عرصہ گفتگو شیریں ادا فرمائی اور حقوق تواضع و مدارت سے پیش آئے اور کچھ تھنہ دیا کف جرنیل صاحب بہادر اور نواب صاحب بہادر کو لاٹ صاحب نے مرحمت فرمائے اور مہربانی از حد اور توجہات نہایت اور خاطر داری دوستانہ سبھوں کے حال پر مبذول فرمائی اور عرصہ دو گھنٹہ تک آپس میں گفت و شنید خلوتانہ صادر رہی۔ بعد ازاں ایک بار درخواست ہوئی کہ بجز سب رسالہ پلٹن اور توپ خانہ نامہ سلامی دریں ہو گئے۔ کہ سب صاحبان برآمد ہوئے اور لاٹ بہادر نے بخری رخصت فرمایا کہ ایک بار سب جگہ سلامیاں پہنچے گئیں اور جناب جرنیل صاحب بہادر اور نواب وزیر الاعظم بہادر مع سب شہزادگان و رفیقان و عزیزان وغیرہ اپنے اپنے، درجہ بدرجہ سوار ہوئے کہ ایک ساتھ پھر چھڑا روپوں کا چلنے لگا اور شور و غل تماشایان و شہدان و مردمان فوج کا کچھ گیا۔ از ڈیرہ لاٹ صاحب بہادر تا بہ خیمہ سلطانی مفاصلہ [فاصلہ] قریب دو کوس کا تھا۔ ہمگین راستہ گل دار مثل بہشت معلوم ہوتا تھا اور سوائے سیم و زر کے دوسرا امر نہ تھا۔ اور مجمع مخلوقات تماشایان اور مردم سپاہ سے میدان ناپونگ کا گنگا جمنی تھا۔ آخرش بایں ترک و جلوس وہاں سے سواری مدوح روانہ ہوئی۔ اسی طرح رویا لٹاتے، جاہ و جلال سے داخل خیمہ ہاے شاہی ہوئے کہ تمام کانپور میں شہرت ستاوت شاہ او دھ ہو پدا اور روشن ہو گئی۔ بعد ازاں تاریخ سی (۳۰) شہر ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری روز چار شنبہ مطابق دہم ماہ نومبر سنہ اللہ عیسوی کو تمام افواج قاہرہ کے کافران کو احکام شاہی نازل ہوئے کہ پہر رات باقی رہے، سب افواج رسالے اور توپ خانے اور پلٹنیں وغیرہ در دولت و فلک رفعت سے تاباں پارنگا کے پُل تک آراستہ ہوویں گے اور سب توپ خانوں میں چوہدر سلطانی، احکام شاہی پہنچا گئے کہ جس وقت بادشاہ سلامت سوار ہوئیں اس وقت سب توپ

خانوں میں فی توپ خانہ کیس فیہ سلامی ہووے۔ اور وقت ملاقات لائے بہا وراور جہاں پناہ سلامت کے، پھر سلامی فیہ ہو۔ اور بعد داخل ہونے خیمہ والا نشان کے پھر سلامی توپوں کی سر ہوئے۔ حسب الاحکام بادشاہی سب افسران سواران و پیادگان رات اس میدان میں جمن شروع ہو گیا کہ جتنے رسالے انگریزی اور رسالے ہندوستانی اور پلٹن انگریزی اور ہندوستانی ملازم شاہی اور جملہ توپ خانے انگریزی اور ہندوستانی اس ناپو دریاے گنگ میں تا بہ دوکوں وہ جلوسی وردیاں آراستہ کیے، تیار وہوشیار حاضر تھے۔ ایک جانب رسالے انگریزی؛ اول رسالہ ہمرای حاجی شریف، بعد رسالہ شیدیان ہمرای علی بخش خان رسالہ رے بعد رسالہ خورد شیدیان ہمرای فیروز الدولہ نواب ناظر، بعد رسالہ سلطانی مع وردیاں اور اسباب جنگی اور ^{سلطانی} ہمرای جان ثارخان کپتان میکنس صاحب بہادر بعد ازاں رسالہ ترچھا [؟] ہمرای رضی الدولہ بہادر بعد ازاں رسالہ شتر سواران زنیو رکھی، بعد ازاں رسالہ ہندوستانی زرہ پوشان، اور رسالہ میدو خان، اور رسالہ ہمرای لعل خان، اور رسالہ ہمرای تہور خان، اور ایک طرف پلٹنیں انگریزی؛ اول پلٹن ہمرای کپتان میکنس صاحب بہادر بعد ازاں پلٹن ہمرای کپتان ہوری صاحب بہادر بعد ازاں پلٹن ہمرای کپتان بارلو صاحب بہادر بعد ازاں پلٹن ہمرای کپتان صوبہ سنگھ اس کے بعد پلٹن ہمرای خورشید علی سوار بعد ازاں دو پلٹن انگریزی قدیم ہمرای ٹھاکر سنگھ تربیدی اور اس کے بعد پلٹن ٹوپی [؟] خاص ہمرای مٹھلے صاحب پرنس علی خان کپتان۔ اسی قدر چند پلٹنیں دیگر، ہزار ہزار جوان کی، اس میدان دو کوسہ میں برابر جمنے لگیں کہ ہر طرف سرخا سرخ زنا رکا رخا تھا اور بعد ازاں فوج ہندوستانی رسالے اور پلٹنیں وغیرہ ایک قطار حد تک جمتی چلی گئیں۔

خلاصہ یہ کہ وقت صبح کے شہر کا پورا شہر لکھنؤ بجز آدمی اور تھپیا راور سوار یوں بے شمار کے دوسرا امر نہ تھا اور سب جلوں خاندان بادشاہی، وہ کھیاں اور بہت بھل اور گھوڑے و ہاتھی و تاجان و یوچہ کہ زمانے میں دیکھنا مشکل ہے اور وہ خاص گھوڑے، اسباب نفرتی و طلائی و جزاؤ اور خاص ہاتھی بزیوریش قیمت جزاؤ اور طرح طرح کا اسباب ناوید در دولت سے تا بہ خیمہ والا نشان لائے صاحب بہادر تک [کذا] یوں ہی روا نہ تھا۔ سبحان اللہ تحریر و تقریر کو گنجائش کہاں تک کہ یہ سامان ناوید و شنید عرض کرے۔ آخر ش قریب آٹھ بجے، جہاں پناہ سلامت سوار ہوئے تو ایک ساتھ سب توپ خانوں میں؛ کہ جن کا حال اوپر کتاب کے تحریر کیا گیا، مہتاب پڑ گئیں۔ اور وہ مجمع ہاتھیوں شاہی کا، معلوم نہ ہوتا تھا کہ بادشاہ کون ہے۔ صد ہا ہاتھی شہزادوں کے برابر نفرتی و

طلائی جزاؤ سے پہنچے۔ بادشاہ کی قطار کی قطار در در دور تک۔ یہ معلوم ہوتا تھا سب ہاتھیوں پر پتلے جواہرات کے بیٹھے ہیں۔ سب کے آگے فیل بادشاہ کا اور سمت راست کے، ہاتھی بڑے صاحب اور چھوٹے صاحب کا، اور ایک طرف ہاتھی جرنیل صاحب بہادر کا اور ہاتھی نواب صاحب کا اور پیچھے سواری^{۳۶} بادشاہ کی۔ دور تک قطار ہاتھیوں امیروں کی کہ انسان کہاں تک بیان کرے۔ آہستہ آہستہ سواری بادشاہ کی چلی اور دو طرفہ چھرا روپوں کا چلنا شروع ہوا چنانچہ اتاروپہ اس دم بادشاہ نے لٹایا کہ تمام کانپور میں شہدے اور گورے باعٹ گر دو غبار کے بد شکل ہو گئے۔ جس وقت سواری سلطانی اس پار کنارہ ٹیل کے پہنچی، واسطے سلامی کے توپ خانہ گوروں کا تیار تھا۔ ایک ساتھ توپ پر ہتی پڑ گئی۔

اور جب سواری شاہ کی اندر شہر کے پہنچی تو کوچہ بازار میں قدم رکھنے کو انسان راہ نہ پاتا تھا اور اس طرف خیمہ بلند، مرتب لائے صاحب بہادر کے، ایک مجمع عظیم فوج کا پاتا تھا کہ براہ قرینہ تقریبہ رسالہ ترک سواروں کا اپنی جا اور پٹالن اپنے عہدہ پر۔ جس وقت سواری جہاں پناہ کی قریب ڈیرہ لائے صاحب بہادر پہنچی تو اس وقت ہاتھی چھوٹے صاحب کا آگے بڑھا۔ کیا باعٹ کہ چشتر سے لائے صاحب سواری فیل، بنا پر پیشوائی حضرت قل سبانی، خلیفۃ الرحمٰنی چلے تھے۔ تھوڑی دور چھوٹے صاحب بڑھ کر لائے۔ ادھر سے لائے صاحب بہادر، ادھر سے جناب بادشاہ سلامت؛ دونوں شاہ ہم چشمان ہوئے کہ کھر و چشم ہائے دوستانہ کی۔ لائے صاحب بہادر نے تاج شاہی اُتارا اور جہاں پناہ نے سلام کیا۔ کہ دونوں شاہ والا شان خوش وضعی سے مسکرائے اور آپس میں ہاتھ ملا کر برسم انگریزی ملاقات ہوئی۔ اور ایک با توپوں پر ہتی پڑی اور سلامی ہونے لگی۔ اس وقت شہزادوں کے ہاتھیوں کا از حد مجمع عظیم تھا اور صد ہا ہاتھی امیروں اور رفیقوں کے اور بے شمار سواریاں انگریزوں کی؛ کوئی کبھی پر، کوئی ٹیس پر، کوئی اوقات غریب ہمراہ کہا روں کے پیدل تماشا دیکھنے کو آئی تھیں۔ کہ اس وقت وہ میدان کثرت جھولوں ہاتھیوں زردوزی اور وردیوں سے زرتار سے گنگا جمنی تھا۔ وہ کھیاں بادشاہی بیش قیمت ایک آٹھ گھوڑوں کی، کہ سنہری گھوڑیاں اس میں جوتی ہوئیں اور چار کھیاں جلوہ نہایت کار ہنر اور خوش رنگ انگریزی ولایتی بنی ہوئیں کہ جس کے کوچوان بھی وردی بانات سلطانی کا رفیق و طلائی کہ ایک ایک جانب جس کی سلمہ ستاروں سے پر تھیں۔ اور دو کھیاں دو گھوڑیوں کی، وہ بھی ولایتی تھیں کہ جس پر غلاف بانات سلطانی زردوزی پڑے ہوئے۔ اور وہ اس ہشت بہل کہ تیاری ولایتی، زمانہ نصیر الدین حیدر بادشاہ، خلد آرام گاہ نے

قیمت مبلغ سترہ ہزار روپيا کو خرید فرمائی تھی اور اس میں آٹھ زنجیر فیل جھول نقرئی و طلائی بانا تے سلطانی، سرخ رنگ برنگ آراستہ، اور اس کی تعریف میں زبان لغزش کرتی ہے چنانچہ کبوتر جانی چوٹی نہایت با وضع، ہمراہ رکاب شریف آئی تھی۔ اس ابر سیاہ میں کبوتر بھی اڑتے کیا بہا [ر] دیتے تھے۔ عجب سیر معلوم ہوتے تھے۔ اور رسالہ پلٹن ہمراہی جناب لاٹ صاحب بہادر بھی بہت در لیس اور تیار جیسا کہ چاہیے۔

اس وقت جہاں پناہ سلامت مع مرزا ولی عہد بہادر اور جناب حمزہ نیل صاحب بہادر اور نواب وزیر الممالک بہادر اور شہزادگان بہادر، اندر جموں کے لاٹ صاحب پاس بیٹھے کہ لاٹ صاحب بہادر اور بادشاہ سلامت سے از حد بخری ملاقات پیش آئی۔ کہ لاٹ صاحب نے چھ راس گھوڑے بٹملہ ان میں گھوڑے عرق گیر دو شالوں کا شیر اور زیور سونے کے خالص اور بناوٹ نہایت باریک اور تین راس گھوڑے نہایت اہل نسل، حمزہ قدم، دور کا بی لائق تصویر، عرق گیر ان کے بھی دو شالوں کے پیش قیمت، اور زیور ان کا چاندی کا، بناوٹ باریک اور چہار زنجیر فیل کہ جھولیں ان کی عٹھل کا شالی، کام نہایت باریک کلاہتوں سلمہ ستاروں سے مغرق زری تھی۔ اس میں دو زنجیر ہاتھی عماری دار طلائی اور زنجیر ہاتھی ہودج نقرئی گل رنگ دسترا و ایک خیمہ دو شال کا شیر کا اور کام نہایت باریک اور نو بنو تیار مع نمکیرہ دو شالہ کا کہ وہ بھی لائق دید تھا اور کچھ متفرقات پلنگ نقرئی اور طلائی کہ اس کا کام بہت باریک اور رنگا جمنی تھا اور چند در چند کھات خوشی و مری مابین جہاں پناہ اور لاٹ بہادر میں پیش آئے کہ بخوبی تمام خوشی سے ملاقات صادر ہوئی۔ تا عرصہ سوا گھنٹہ جہاں پناہ سلامت خیمہ لاٹ صاحب بہادر میں رونق افزا۔ بعد اس کے جہاں پناہ سلامت کبھی میں سوار ہوئے۔ وہ کبھی کہ جس میں آٹھ راس گھوڑیاں حمزہ قدم اچھیل جوتی تھیں۔ اور صاحب کلاں اور صاحب خور بھی کبھیوں میں سوار اور حمزہ نیل صاحب بہادر، مرزا ولی عہد بہادر و وزیر اعظم بہادر اور شہزادگان بادشاہی ہاتھیوں اور کبھیوں پر سوار چلے آتے تھے۔ کنارہ خیمہ لاٹ صاحب بہادر سے تا پہ خیمہ والا جاہ تک سواریاں انواع انواع جلوں سے بانوہ کثیر چلی آتی تھیں۔ عجب کیفیت تماشاے دنیوی تھا چنانچہ پھرتی دفع [دفعہ] بادشاہ سلامت نے روپیا نہیں لٹایا۔ کیا باعث کہ سب لٹانے روپوں کے، نہایت ولولہ و غلغلہ برپا ہو گیا۔ رنگ جلوں سواری شاہی کا اہتر تھا۔ بلکہ وہ شہدے بھی جان سے مرے۔ اس باعث روپیا لٹانا مناسب نہ جانا اور صاحب خور نے خود بادشاہ کو ممانعت کی کہ روپیا لٹانے میں خون ہوا اور کئی زخمی ہوئے اور جس وقت بادشاہ نے اندر شہر کے روپے پھینکے، بے شمار شہدے، زنانہ، اشرا فوں میں

گھس گئے۔ مبلغ ہفت ہزار روپیہ واسطے لٹانے کے ہاتھی پر رکھے گئے تھے وہ سب لٹا دیے، جس وقت بادشاہ سلامت مٹھی بھر کر پھینکتے تھے، تمام زمین فقرہ معلوم ہوتی تھی۔

بعد سوار ہونے جہاں پناہ کے پھر سلای توپ خانے انگریزی کی فیر ہوئی۔ تمام کانپور میں کثرت مخلوقات سے زمین معلوم نہ ہوتی تھی اور مکانات کے کونٹھوں پر اور برآمدوں پر عورات اپنی پوشاک اور بے شمار بناوٹ سے بسا رایتا تھیں اور انگریزینی بہت۔ جس وقت سواری بادشاہ کی اس جاہ وحشمت سے پارگنگا کے خیمہ والاشان یعنی در دولت و فلک رفعت کے قریب رونق بخش ہوئی اور شور و غل داخلہ سلطانی ہوا ایک بار سب توپ خانوں انگریزی اور ہندوستانی میں مہتاب پڑ گئی کہ گویا وہ تختہ زمین کا اٹکا جاتا تھا اور تمام میدان ٹاپو گنگا کا اور کانپور کا مارے انبوہ اور شور و غل خلعت و تماشا بین اور مردم افواج قاہرہ سے ایک آواز تھے اور خوبصورتی و رویوں طرح طرح بکار و روزی فقری و طلائی بانات سلطانی اور مخمل کاشانی رنگ برنگ سے میدان بہشت تھا۔ سبحان اللہ! آگے بھی قدیم لوگوں سے سنا کرتے تھے کہ غازی الدین حیدر خلد مکان نصیر الدین حیدر جنت مکان آگے بھی واسطے پیشوائی جناب لائے صاحب بہادر کے کانپور تک تشریف فرما ہوئے لیکن یہ امورات اور جلسہ، ٹھاٹھ [ٹھاٹھ] کارخانہ سلطانی اور صرف کھٹکھا روپیہ اور کثرت خیمہ و قنات بیش قیمت و خوش نما، بازاروں اور جلوں روشنی و آتش بازی اور اسباب عجائبات کبھی نہ دیکھا اور نہ سنا۔ یہ بادشاہ بھی موافق زمانہ گئے کے، کیا خوب اہل طبع اور سخاوت نشین ہوا۔ خداوند اس کو ہمیشہ با ترقیات جاہ و جلال اور اقبال شاهی سے سلامت با کرامت رکھے اور آفتاب شاهی اس کا لایزال رہے آمین رب العباد۔ اور لائے صاحب بہادر بھی لائے ہندوستان میں تشریف لائے۔ نہایت جلوں اور فوج قاہرہ مرتبہ شاهی سے متمکن تھے اور جملہ امور خوش نما اور با وضع کہ جہاں پناہ سلامت بھی از حد راضی و خوشی ہوئے اور ہر باب میں ثنا و صفت فرماتے تھے اور ایک امر اس عاصی کے خیال میں نہیں سامتا کہ باوجود آئین و مرتبہ ہند و بست کمپنی بہادر کے کہ بدون احکام کمان افسروں کے، کوئی امر جا، بیجا ہونا غیر ممکن ہے، جس وقت بادشاہ سلامت کانپور میں روپے پھینکتے تھے اس وقت شہدے لوگ لکھنؤ کے بھی کام رکھتے ہیں، روپے لوٹتے تھے، لیکن گورے لوگ ملازم کمپنی بہادر بھی ہمراہ شہدوں کے روپے لوٹتے تھے۔ یہ بات دیکھ کر بندہ کو از حد تحیر اور غیرت غالب آئی کہ باوجود سخاوت اور داد و بخش و غربا پروری اور حقوق و عہدہ شاهی انگریز کمپنی بہادر کے، یہ کام گوروں کا نہ تھا۔ کیا با عث کہ وہ ملازم ہر کار کمپنی بہادر ہیں۔ یہ کار شرمندگی تھا۔

بعد داخل ہوئے شاہ والا کے کہ جس وقت داخل خیمہ ہائے شاہی ہوئے، ایک بار ناچ و رنگ شروع ہو گیا اور مبارک باد کی چار طرف ہونے لگی اور بین والا ملازم بادشاہی باجہ ہائے انگریزی میں مبارک باد بجا رہے تھے۔ زمین و خیمہ ہائے مظہر عالم سکوت تھے۔ سچ لکھتا ہوں میں کہ وہ وقت کا رخا نہ کاروبار جنت الماوا پر ایسا بقولیکہ:

اگر فردوس بر روی زمین است
ہمیں است، ہمیں است و ہمیں است^{۳۷}

ہرست آواز طبلہ و سارنگ اور چار طرف بانگ باجہ ہائے بین انگریزی اور بہت توبت خانوں میں ڈیوڑھیاں پر ”ہمیشہ ولبری سو جان مبارک باشد“ بج رہے تھے اور کچھ کہ سامان روشنی و آتش بازی ہزار ہا روپے کا واسطے ملاحظہ لائے صاحب بہادر کے تیار کیا گیا تھا۔ سوتیاری چاچا پانی لائے صاحب کی، وقت صبح کے تقریباً اور آمد شب کی موقوف رہی۔ اسی سبب سے وہ صرف قیمت مبلغ ہفت ہزار روپہ اور روشنی وہ ہزار روپے کا [کذا] رات کے وقت بادشاہ سلامت نے اپنے سامنے پھکوا دی کہ اس روز شام سے پہر رات، بلکہ زیادہ رات تک وہ آتش بازی سر ہو گئی کہ اس میں جملہ قسم کی آرائش تیار تھی۔ غبارے جو کہ اڑائے جاتے ہیں گیارہ اور تعلق بہت بلند مسالے اور پڑاؤں کی دوار [دیوار] آرائشی چوخیں وغیرہ صد ہا اور انا ر صد ہا نوکری، دوسیرا، سیرا، چار سیرا اور ہوائیاں چھوٹی اور بڑی ہزار ہا اور مہتاب قسم قسم کی بے شمار جس قدر تھیں ٹھہر [تھیں؟] میدان کنارہ دریاے گنگ میں گاڑے گئے تھے، وہ سب روشن کروا کر جلوادیے۔ خیال کرنا چاہیے کہ اس میں کس قدر صرف پڑا ہوگا۔ چنانچہ وہ سب سامان ہنر و دبا رہ لکھنؤ میں تیاری کا احکام صادر ہے کہ جب جناب لائے صاحب بہادر کا لکھنؤ کی کوٹھیوں شاہی میں چاچا پانی اور بڑا کھانا مرتب ہوئے گا، پھر وہ سب ایستادہوں گے۔ مہبان من، کیا صرف عالی شان اور کیا جلوس نا در ہیں۔ ابھی بڑا کھانا اور چاچا پانی اور کئی آمد ملاقات بادشاہی لائے صاحب بہادر کی بیت السلطنت میں باقیات افتادہ ہیں اور سب ملاقات میں جلوس تازہ اور صرف بے اندازہ مرتب ہوئے گا۔

ملاقات لائے صاحب بہادر کی واجد علی شاہ سے:

اب وقت صبح کے، خبر تشریف فرمانے لائے بہادر کی، واسطے ملاقات حضرت قل سبحانی خلیفۃ الرحمنی

خلد اللہ ملکہم کے تقرر پانچویں صبح کے وقت خود لاٹ صاحب بہادر جہاں پناہ سلامت کی ملازمت کو تشریف لائیں گے چنانچہ وقت صبح بتاریخ دوم ماہ ذی الحجہ ۱۲۶۳ ہجری روز پنج شنبہ جس طرح جلوں لا انتہائی بادشاہی اول روز تھا وہ سب رسالے انگریزی اور رسالے ہندوستانی اور پلٹنیں انگریزی و ہندوستانی اور جمیع سوار اور پیادے وغیرہ اپنے اپنے عہدہ پر، اور توپ خانے چاہا عہدہ اپنے، قرینہ سے، خیمہ ہائے والا چاہ و حشمت کہ آسمان سے ہمیں رکھتے تھے، حاضر و مستعد ہوئے اور جتنا شروع ہو گیا اور وہ میدان جو کماند رنجیوں کے پائیں باغ اور عمارت دو شالوں اور بات سلطانی پناہ کی تھی۔ اس کے علاوہ ایک قنات بات سلطانی اور دورنگ بادشاہ نے ایسا دفر مادی، کہ قریب کوں کے میدان وسیع مع باغات میوہ تیار تا کہ سب مردم افواج رسالے اور پلٹنیں توپ خانہ وغیرہ اور جلوں برتھی بر داران، بان بردار و بھالے بردار، مایہ مراتب بردار، خاص بردار، نشان بردار، یہ فقط اردنی لوگ سواری سلطانی مرتب کیے ہزار کی، رسالہ سواروں کی پانچ چھ اور رسالہ شتر سواران زبور رکھی اور رسالہ خاص شتر سواران اور ہندوستانی پلٹنیں کہ اس عاجز نے بالائے کتاب مرتب دیا ہے؛ وہ سب اسی میدان قنات کماند رنجی ہوئیں۔ چنانچہ اول جناب جرنیل صاحب بہادر، مع جلوں سواری شاہی، واسطے استقبال لاٹ صاحب بہادر کے کانپو رکھ کر تشریف فرما ہوئے۔ کہ ان کے ساتھ اتنا جلوں تھا، بیان نہیں ہو سکتا ہے کہ جن کی سواری کا دبدبہ اور چاہ و جلال میدان نا پونگ میں روشن تھا۔ چنانچہ جرنیل صاحب بہادر بھی صورت و سیرت شاہانہ رکھتے تھے۔ جس وقت جرنیل صاحب بہادر خیمہ ہائے لاٹ بہادر میں داخل ہوئے اور یہاں چھوٹے صاحب تیاری سواری شاہی میں مشغول تھے؛ کہ جس وقت سب جلوں یہاں خیمہ ہائے شاہی میں مع جملہ افواج قاہرہ درست اور ترتیب دہ ہو چکا تب تیاری سوار ہونے بادشاہ سلطان العالم بہادر کی ہونے لگی۔

کیا وقت رونق فزا تھا کہ جمیع جلوں سوار یوں کا ہاتھی مغرق زری اور گھوڑے خاصے پربجواہر اور نکھیاں بیش قیمت خاص سوار ہونے خود بدولت کے، کہ جن کا وصف اوپر کتاب کے تحریر کیا گیا اور جمیع مردم افواج مغرق و ردیوں زردوزی قیمتی سے قاعدہ بقاعدہ، رتبہ رتبہ، اپنے اپنے عہدے سے آگے بڑھنے لگے۔ جس وقت سب جلوں سوار یوں لا انتہا کانگا کے میدان وسیع میں انفراد ہو گیا اس وقت سواری بادشاہ کا غل و شور ہوا کہ ایک بار نفل سواری شاہ کا ہو پیدا ہوا۔ وہ ہاتھی کہ زیور جس کا تحریر و تقریر سے افزون اور میرزا علی محمد،

چیلہ شای فوج دار قدیم ہاتھی شای کا کہ ہمیشہ سے نمک خوار سرکار والا، مورچھل جڑاؤ جواہر نگار ہاتھ میں لیے ہوئے آہستہ آہستہ ادب با ادب ہلاتا ہوا۔ اور ایک ہاتھی پر مرشد زادہ آفاق میرزا ولی عہد بہادر سوار اور ایک ہاتھی پر چھوٹے صاحب برادر آئین و قرینہ قدیم سے آگاہ فقط دو چھاتہ لگے ہوئے تھے۔ ایک جناب شاہ والا پر، پُر از جواہر بیش قیمت اور میرزا خانی قدیم خواصی نشین چھتر ہاتھ میں با ادب ہلاتے ہوئے لیے، اور تابش کو نگاہ کرتے اور ایک چھاتہ میرزا ولی عہد بہادر پر اور ایک ہاتھی پُر از زیور بادشاہ کے بہنوئی کا اور ایک فیل زرتا پر پر ایک شہزادہ، کہ بندہ کو نام سہو ہے اور باقی متفرقات چند در چند ہاتھی پر اور شہزادے کئی اور ہاتھیوں پر انگریز لوگ افسران پٹالن ملازم کمپنی بہادر کہ جس وقت ہاتھی مفرق جواہرات بادشاہ سلامت کا خیمہ ہائے سلطانی سے باہر نمود ہوا، ایک بالو پ خانوں میں مہتاب پڑ گئی کہ سلامیاں فیر ہونے لگیں اور فوج میں قرینہ بقرینہ سلامیاں باجہ ہائے انگریزی اور ہندوستانی کی پہنچے لگیں کہ جتنے مردمان فوج اور جمیع تماشا بین اس میدان دو گوشہ میں خیمہ در دولت فلک منزلت سے کانپور تک آدمی آدمی تھا۔ اور سب جلوں وردیوں اور زرتا رتھو لوں سے اور زیور جانوروں بے شمار سے، وہ میدان سب رونق افزا تھا۔ کہ اس عرصہ میں ہاتھی جناب بادشاہ کا اور میرزا ولی عہد بہادر کا آہستہ آہستہ ادب با ادب اور چھتر مرزا لعل محمد ہلاتے ہوئے کہ وہ فوج دار بھی پوشاک بیش قیمت اور اسباب زرنگار ہتھیاروں سے آراستہ، کہ اس وقت وہ مر زمین نور سے پُر تھی۔ چنانچہ ابھی جہاں پناہ سلامت آہستہ آہستہ لب گھاٹے گنگا نہیں پہنچے تھے کہ سواری لاٹ صاحب بہادر کی اس میدان وسیع میں نمود ہوئی کہ اور بڑے صاحب اور حرنیل صاحب بہادر اور نواب وزیر الاعظم ہمراہ ان کے برابر ہاتھیوں پر سوار تھے اور جس فیل پر لاٹ بہادر سوار تھے، ہو دوج اس کا سادہ تھا۔

جس دم سواری شای سے گھاٹے عنقریب رہا، تب سواری کو تھانپا [تھاما] تا کہ سواری لاٹ بہادر قریب آئے۔ جب دونوں سواریاں رو رو ہوئیں اور ہاتھی لاٹ صاحب کا قریب آیا، ایک بار لاٹ نے تاج شای اُتارا اور جہاں پناہ نے سلام کیا اور لاٹ صاحب نے جہاں پناہ کو ہاتھ پکڑ کر برابر اپنے ہاتھی پر بٹھالیا۔ اس وقت آپس میں خوشی بخری گفتگو مبادلہ ہونے لگی اور جہاں پناہ سلامت اور لاٹ صاحب دونوں شاہ آپس میں باہم ہنس ہنس کر کلام شیریں فرماتے تھے۔ اس وقت حرنیل صاحب بہادر اور نواب صاحب بھی ہمراہ سوار تھے۔ اول ایک ہاتھی پر لاٹ صاحب اور جہاں پناہ سلامت اور برابر ان کے ہاتھی بڑے صاحب کا، اس کے بعد ہاتھی

چھوٹے صاحب کا بعد، ہاتھی مرزا ولی عہد بہادر کا اور پیچھے نواب صاحب اور چند بچے، جرنیل صاحب بہادر۔ بعد انبوه ہاتھی شہزادوں کے، مغرق بز یورگنگا جمنی، اور بعد ہاتھی افسران کمپنی انگریز بہادر قرینہ تقرینہ سوار۔ ان کے پیچھے۔ انگریز بی میم صاحبان؛ صاحب صورت و سیرت اور خوش وضع کہ حسن ان کا صالح قدرت دکھاتا تھا۔ دیکھنے ان کے سے ہوش و حواس کو پراگندگی تھی۔ جس وقت سواریاں برابر پہنچیں اور فیر سلامیوں توپ خانوں کے ہوئے؛ لیکن عجب وقت خوش تھا کہ وہ وقت طبع سے نہیں اترتا اور اس قدر کثرت فیر ہونے توپوں کی تھی کہ ہواں توپوں کا مثل گھٹا کے تمام آسمان پر چھا گیا۔ سبحان اللہ جن کا یہ عظیم الشان کارخانہ کہ جو امر ہے عقل سے باہر خبر کو پہنچ نہیں کہ کوئی قیاس کرے۔ عجب گھر ہے، عجب بادشاہ، عجب دولت کہ جس کے شمار میں فہم ندارد۔ بعد ملاقات کے سواریاں شاہی آہستہ آہستہ پھریں اور خیمہ ہائے بادشاہی کو رونق افروز ہوئیں۔ قریب قنات سلطانی اترنے لگی۔ کہاں تک لکھوں اور بیان کروں، زبان کو یا نہیں۔ جو چیز تھی، وہاں یا ب۔ کیا با عٹ کہ روپے کا اس سرکار فیض آتا میں کم دیکھا اور جس چیز کو بطور جلوں کے دریافت کیا قیمت اس کی سوالا کھ روپے، دولا کھ روپے کے کم نہ تھی۔

وقت داخل ہونے سواری شاہ والا کے ایک ساتھ طلبہ و سارنگی اور ستارا اور باجے، بین انگریزی ہر سمت بچنا شروع ہو گیا۔ ایک طرف باجہ والا بین شاہی کی صدا مبارک بادی کے الپ رہے۔ اور سب طایفہ کرسیوں میں دریاں [؟] کے مانچ پر سرگرم ہو شیار ہو کر ”ہمیشہ لمہری سو جان مبارک باشد“ گارہیں اور روشن چوکی والی ایک طرف مبارک باد بھریں میں گارہی تھی اور جملہ ڈیوہڑیاں اس خیمہ ہائے جاہ و جہت میں جس قدر کہ مرتب تھیں، سب میں نفاذ خانوں پر نوبت خوش وقتی کی بج رہی تھی اور ساتھ اس کے چوب سلامیوں پلٹن اور رسالہ انگریزی اور ہندوستانی میں پڑ گئی کہ سوا خوش الحانی اور خوش وقتی کے دوسرا امر نہ تھا کہ وہ خیمہ مبارک کہ جو خاص بادشاہ سلامت کی آرام گاہ کا تھا ایک چھوٹا اور ایک بڑا، چنانچہ بڑے خیمہ کا شمیری میں دونوں شاہ والا شان تشریف فرما ہوئے اور نہایت مہر می سے ہاتھ ملائے اور کلام شیریں ادا کرتے داخل خیمہ والا منزلت میں ہوئے۔ اس وقت جرنیل صاحب بہادر اور مرشد زادہ آفاق مرزا ولی عہد بہادر اور نواب وزیر الاعظم بہادر کرسیوں مغرق جوہرات پر رونق افروز تھے اور جمیع شہزادگان والا شان برابر کرسیوں پر بیٹھے۔ اس وقت عجب سماں تھا کہ بادشاہ سلامت مسکرا کر کلام شیریں فرماتے تھے اور کبھی جناب لائے بہادر مسکراتے تھے اور گفتگو

شیریں بہ زبان لاتے۔ عجب صاحب سخا اور شجاع اس زمانہ میں لائے صاحب اس بیت الامارت میں تشریف لائے کہ کوئی لائے اس طرح کا ذی عدل اور اہل آئین اور صاحب کا غذا اور سپاہ پرور اور صاحب ملک [نہ] پایا بلکہ جمیع مخلوقات تعمیر پنجاہ سال اور سو سال کا رہنے والا لکھنؤ کا، اس لشکر لا انتہا میں بیان کرنا تھا کہ اس طرح کے لائے صاحب بہادر کہ جن کی ثنا و صفت میں زبان گنگ ہے، کبھی اس ملک لکھنؤ میں تشریف نہ لائے۔ چہرے پر ایک دبدبہ جلال روشن ہے جہاں پناہ بہادر اور لائے صاحب بہادر سے نہایت خوشی سے گفت و شنید ہوئی اور ہر طرح رضامندی اور خاطر داری دونوں شاہ و الا نشان کی ہوئی۔ آخر شہ بادشاہ نے لائے صاحب بہادر کو بطور تحفوں کے ایک پاکلی، ایک ناکی، دو زنجیر ہاتھی اور دو اس گھوڑے خاصی کہ سب اسباب بیش قیمت، اور سب کا اسباب زیور اور جھول تیاری نقرہ و طلائی، پُر از جواہرات، اور ایک ماس گھوڑا، نہایت بہتر اور حیز رو، با قدم، خوبصورت، بیش قیمت لائے صاحب کی بیٹی کو عنایت فرمایا اور بطور خلعت فاخرہ انواع انواع اسباب قسم جوہرات و ہتھیاروں سے پیش کش کیں لائے صاحب کو۔ اور جملہ طرح سے، جس قدر کہ حقوق تواضع و مدارات چاہیے، رب العالمین نے مائین دونوں شاہوں کے خوشی سے انصرام و تجاویز فرمائیں اور جو شاہ ٹیپو سلطان کا نیلام میں بہ قیمت ایک لاکھ تیس ہزار روپے کو خریدا تھا۔

اُس عرصہ دو گھنٹہ تک تشریف فرما رہے اور از حد کلام شیریں اور محبت قلبی کی گفتگو باہم رہی۔ چنانچہ بادشاہ سلامت بعد کلمہ و کلام شاہانہ کے موقع دو ایک امر تھا، تجلیہ میں چاہا۔ اور اس جگہ بڑے صاحب اور چھوٹے صاحب اور مرزا ولی عہد بہادر و جرنیل صاحب بہادر اور نواب صاحب اور جمیع شہزادگان وغیرہ حاضر دربار فیض آتا رہتے۔ لاچار آپ اور لائے صاحب باہم دوسرے خیمہ میں تشریف لے گئے اور حسب دل خواہ گفتگو فی مائین [کذا] چند عرصہ تک بوقوع رہی۔ بعد ازاں طیاری سوار ہونے جناب لائے صاحب بہادر کی درپیش ہوئی۔ کہ ایک بار شور و غل اور صدائے ناچ و رنگ بہ زبان مبارک بادی، کہ سب رعایاں اور فقار خانہ ڈیوہڑیاں شامی اور مین والا بیچہ ہائے انگریزی، اور وہ آواز دلچسپ روشن چوکیوں کی، کہ سب مردم افواج خاص اردنی عالم سکوت تھے۔ اُس وقت درو دیوار سے

ہمیشہ دلیری سو جان مبارک باشد

علی تیرے پشت و پناہ شاہ مردان باشد^{۳۸}

صداے دردناک پیدا تھی اور حضرت غل سبحانی خلیفۃ الرحمنی اور لائے صاحب بہادر دونوں شاہان آگے آگے اور جمیع شہزادگان و امیران و رفیقان باقی کئی صاحبان لوگ ادب با ادب آہستہ آہستہ پیچھے سلیمان جاہ کے خیمہ ہائے والا شان کے صحن تک ہمراہ آئے کہ لائے صاحب بہادر کو حضرت نے مع تحفہ و تحائف اور حقوق تواضع و مدارات سے خوشی بخری، حسب دل خواہ رخصت فرمایا۔ کہ اس وقت جناب لائے صاحب بہادر نہایت خوشی، مسکراتے ہوئے سوار ہوئے اور بڑے صاحب و چھوٹے صاحب اور لائے صاحب کی صاحب زادی، اور نائب لائے بہادر کی کہ مجموعہ حسن و سیرت تھی، اور انگریز بہادر اور صاحب لوگ اور کئی مہم صاحبان مثل ماہ شبیر چہار دم کہ بخوبی حسن و سیرت و صورت ان کی، کے [کو] بیان کرنا غیر ممکن تھا۔ خوشبو یا عطر سے آلودہ اور ہار گوشت و فرائی و طلائی سے سب پھول رہے تھے۔ جس وقت سوار ہوئے ایک بار برآمدہ باجہ ہائے انگریزی اور ہندوستانی پائلن اور رسالہ وغیرہ میں سلامیاں بجا شروع ہو گئیں۔ غل و شور سے بات نہیں سنائی دیتی تھی اور اس وقت برآمدہ ہونے باہر کے سب توپ خانوں میں مہتاب پڑ گئی۔ گویا تختہ زمین اٹکا جاتا تھا اور زبان خلقت عام کھولے ہوئے تھی کہ کیا خوب صاحب سیرت و صورت اہل ریاست اور باعزت یہ لائے بہادر ہیں کہ زبان کو یارے تقریر اور قلم طاقت تحریر غدا رو کہ جواب سے خاوند کی تعریف کر سکے۔ کہ بایں مرجہ شہابی اور تہور دست گاہی، کیا سا حال رکھتے ہیں۔ کیونکر ان لوگوں کو معبود و قضا قدر ملک گیری اور تاج بخش نہ فرمائے۔ آفرین ہزار آفرین سب انگریز لوگوں پر کہ جس کو نوکر رکھتے ہیں، تمام زیست اس کے حال پر غریب پروری اور رعایا پروری کر کے مان و پارچہ کے خیر گیران رہتے ہیں۔ اگر ہاتھ پاؤں اس نوکر کا ٹوٹ جائے تو گھر بیٹھے آب و غورش اس کو پہنچادیں اور اگر ضعیف ہو جائے تو تمام عمر کو انگشت دیتے ہیں۔ چنانچہ بایں حال لکھ با ضعیف، لکھ با راجہ، گھر بیٹھی تنخواہ لیتی ہیں اور کسی طرح سپاہ کے تکلیف دہندہ اور رعایا کے غارت کنندہ نہیں ہوتے ہیں۔ کیونکر سچانہ تعالیٰ ان کو تاج بخش نہ فرمائے، اور جس وقت جس ملک کو لینا چاہا، بہ آسانی ہاتھ آجاتا ہے۔ جو امر ہے وہ اسی طرح پر مشکل سے آسان ہو جاتا ہے نیت کہنی بہادر سے۔

چنانچہ جس قدر کہ جلوں شہابی تھا اس میدان وسیع نا پوگنگا جی میں خیمہ ہائے والا جاہ سے تا یہ شہر کانپور ہمراہ جناب لائے صاحب بہادر کے وہ سب مجمع واسطے سلامیوں اور استقبال کے حاضر تھا۔ کیا خوش وقت اور کیا خوش سامان، خوش فصل و خوش ایام تھا کہ وہ نیرنگ جہان و گلستان جہاں خواب و خیال میں بھی انسان کو نصیب نہیں

ہوتا۔ بقولیکہ موقع پر ایک باب کافی ہر مقام پر۔ ملک ہندوستان میں یہ تماشاے دلچسپ عجیب نظروں میں گذرا اور سواران جمیع رسالہ مذکورین خاص اردلی سلطان عالم بہادر ہمراہ رکاب لائے صاحب بہادر بطور سواری شاہانہ جائیں گے؛ قرینہ مغربی سے تا بہ حدود خیمہ خاص لائے صاحب بہادر روانہ تھے۔ وہ روز بھی از حد سیر و تماشا کا تھا۔ داخل ہوتے خیمہ ہائے عالی شان لائے بہادر، حسب دستور قدیمانہ، واسطے انعام لینے کے، چوبدار اور دربان بادشاہی۔ چنانچہ دستور با رگاہ سلطانی یہ ہے کہ جس پر پرورش سلطانی عطا ہوتی ہے، بعد خلعت فاخرہ کے یہ سب لوگ جاتے ہیں اور سلامتی مناتے ہیں چنانچہ یہ عوض ان مردہی لوگ یعنی افسر چوبداران سلطانی، کہ عزت اور حرمت ان کی سرکار شاہی میں از حد، جو کہ ہر شاہ کے قربت رکھتے ہیں اور بادشاہان کو سرفراز کرے تو مردہی لوگ سلامت اور مبارک کو مناتے ہیں۔ کیا باعث کہ عزت مردہوں کی سرکار میں بہت۔ وہ مردہی جن کی سواریاں ہاتھی گھوڑے، فیس، اور اردلی میں ان کے خاص برداران و برہمنی برداران دوڑتے ہوں؛ وہ لوگ بعد داخل ہونے لائے بہادر کے، واسطے دینے مبارک باد کے، روانہ ہونے لگے۔ کوئی کوئی مردہی یعنی میاں شہریار اور میاں افضل مردہا اور میاں نجف علی مردہا وغیرہ مع اپنے جلوں سواری کے، اور چند در چند مردہی کہ نام اس وقت سہو ہیں، یہ سب لوگ پوشاک دربار سلطانی، دوشالہ و رومال و شملہ وغیرہ بیش قیمت آراستہ گھوڑوں، زیور فاخرہ پر سوار، اردلی لوگ ہمراہ لیے بہ دربار شاہی لائے صاحب ڈیوڑھی خیمہ ہائے والا پر دست بستہ حاضر و مستعد سلامتی اور مبارک بادی دیتے ہوئے، دستور یہ ہے کہ حق اپنا مانگتے ہیں لیکن یہ لوگ مردہی شاہی لائے صاحب سے نہیں کچھ طلب کرتے، فقط مبارک بادی کو جاتے ہیں۔ اور اگر کچھ انعام مرحمت کریں تو مضائقہ نہیں۔ عذر نہیں کر سکتے۔ لیکن جس وقت یہ سب لوگ ڈیوڑھی لائے صاحب سے پھرے خوش و خرم چلے آتے تھے۔ وہ روز ایسے عیش و نشاط میں لوگوں کا بسر ہوا کہ خریدنے اسباب اور دیکھنے سیر و تماشا بنی کے، ہزار ہا شخص، غول کے غول، لشکر کے کانپور کو، اور کانپور کے لشکر کو، واردی ہو رہے۔ اور کوچہ و راہ شہر بہشت بنا ہوا۔

شہر کانپور کی خوبی:

اور شہر کانپور بے شک عجیب شہر معفا و زینت مکانات و آئین صفائی سڑکوں اور خوش وضعی اخلاق صاحب لوگوں اور جمیع چیز، اسباب انگریزی اور ہندوستانی ملتی ہیں۔ بلکہ کانپور ہے اور کیا کیا شے لائق سیر کے دلچسپ۔ جنگلے لب دیاے گنگ تعمیر چلے گئے ہیں کہ جتنے لوگ باشندہ دار السلطنت لکھنؤ تھے وہ سب ثنا و صفحہ

آئین و صفائی مکانات کانپور میں زبان کو کھولے تھے۔ سبحان اللہ نہایت صاحبان لوگوں کی اور نہایت قدیمی و نہایت کلاسی اور ہر انواع غریب پروری اور رعایا ترسی ان کی کہ ہر طرح خداوند خوش اور پیغمبر خوش اور فوج خوش اور ملک آباد اور رہنے والے غیر ملکوں کے راضی اور ہزار ہا محتاج بیماروں کو ہسپتال مقرر اور بے شمار لڑکوں کو صورت مان شی کی، کہ تحصیل علم و عمل بھی کریں اور کھانا کھائیں۔ تنخواہ لیس یا ستر اشہ، صمد ہا مدر سے، اسکول گھر مقرر۔ اور جو شخص نوکر ہو، اور وہ مر جائے کام سرکار پر، یا غیر [بغیر] کام اس کے عزیز و وارث کو تلاش کروا کے کھانے کو دیتے ہیں اور اگر اس شخص کے کوئی اقربا نہ ہوں تو اس کی جو رو کو تلاش کر کے بہ خاطر داری خاوندانہ، گھر بیٹھے تنخواہ نکلتے پہنچاتے ہیں۔ جزاکم اللہ خیراً^{۳۹}۔ اللہ تعالیٰ ستارہ اقبال ان کے کا، مدام لایزال رکھے! آمین پر رب العباد۔

واجد علی شاہ کی لکھنؤ واپسی:

آخر شمس تاریخ سویم شہر ذی الحجہ ۱۲۶۳ ہجری مطابق بارہویں نومبر ۱۸۴۷ء عیسوی، آٹھ بجے دن کو قبلہ عالم و عالمیان حضرت ظل سبحانی، خلیفۃ الرحمنی خلدہ اللہ ملکہم تشریف مست بیت السلطنت لکھنؤ کے ہوئے۔ وہ دن بھی عجب وقت، عجب کیفیت سیر دنیاوی دکھاتا تھا کہ بروقت تشریف لانے کانپور کے، جو مقام خیمہ و قنات، ڈیرہ ہائے خاقانی ایستاد تھے، وہاں ہر مقام، جا بجا توپیں بھی، واسطے سلامی جہاں پناہ کے، طیار لگی تھیں۔ سو وہ سب جلوں اپنی اپنی جا مقدم، حاضر رہا اور احکام معلیٰ یہ تھا کہ جب تک لاٹ صاحب بہادر داخل بیت السلطنت لکھنؤ نہ ہوویں، اس وقت تک یوں ہی سب ڈیرہ شاہی اپنے اپنے مقام پر مرتب رہیں۔ چنانچہ کانپور سے ایک گارڈ ترک سواران رسالہ ہمراہی جان نثار خان کپتان میکنس صاحب بہادر فقط، ہمراہ رکاب معلیٰ اور متفرقات سوار ہندوستانی اور چند رفیقان شاہی جا بجا بطور ڈاک سے آگے جانے کو مقرر۔ لیکن تجویز ساتھ ہی چلنے بادشاہ کے ٹھہری۔ یہاں خیمہ اول سے لکھی پر سوار ہوئے اور جس قدر کہ رسالہ خاص اردلی سلطانی اور چند رسالے انگریزی ہندوستانی سواروں کے اور جملہ افواج سواروینا وہ وغیرہ، کسی کو حکم ہمراہ رکاب اعلیٰ نہ تھا۔ وہ سب آہستہ آہستہ یہ منزل، تین روز حکم داخل ہونے کا تھا اور بادشاہ سلیمان جاہ جس وقت سواری لکھی سوار ہوئے، ایک بار سب توپ خانوں میں مہتاب پڑ گئی اور سلامیاں توپوں اور باجہ ہائے رسالوں و پلٹنوں کی ہونے لگیں تو سوائے شور و غل کے، غلغلہ دھماکا نہ تھا۔ اسی طرح مقام بہ مقام سلامیاں توپوں کی ہوتی چلی جاتی تھیں کہ بحر دبارہ

بر دوپچے، حضرت سلطان عالم بہادر، داخل کوٹھی خاص لکھنؤ میں ہوئے۔ چھ گھنٹے میں رونق افروزیت السلطنت ہوئے۔

اور یہاں کا حال یہ ہے کہ سب افواج قاہرہ سڑک پختہ پر، برابر گھاٹ دریا ے گنگ سے، شہر مذکورہ تک ایک مجمع عظیم تھا، کہ جملہ جلوس اور رسالے توپ خانے، پلٹنیں انگریزی، ہندوستانی، سڑک مذکورہ پر چلی جاتی تھیں کہ سڑک پر راستہ قدم زدن نہ تھا۔ انبوہ خلافت، ملازم و تماشا بین وغیرہ سے راہ چلنا دشوار تھا کہ ہزار ہا بھل، ہزار ہا پچھڑا ہ ہزار ہا تھیں اور بے شمار ہاتھی مشرق، جھولوں زنا سے اور ہزار ہا گھوڑے رسالوں کے اور امیروں کے اور ہزار ہا شتران، علاوہ رسالہ زنبو جیوں [زنبورچی؟] سے، اسی قدر ہمگین فوج سلطانی اپنے اپنے فرق میں جمی چلی جاتی تھی۔ یہ عاصی کہاں تک تحریر و تقریر کرے۔

بستی افادان کا حال:

چنانچہ اول مقام افواج ہمراہی جاٹا رخاں کپتان میکسن صاحب بہادر افادان میں مقام پذیر ہوئے۔ بستی افادان عجیب عمارت رکھتی تھی کہ ایک بلندی پر یہ عمارت خام تعمیر ہے اور جملہ راہی وہاں کے بھی بے قرینہ، شہر بد قطع، اور بازار بھی حسب زمانہ قصباتی تھے لیکن قطع سے خالی اور سرے تین؛ ایک تو بڑی تھی اور دو چھوٹی۔ گزارہ مسافران کا ممکن تھا، فلا اس روز سب سرائیں اور گاؤں میں نہایت کثرت آدم تھی اور دکان [دکان] داروں کا اسباب بھی خوب فروخت ہوا۔ وہاں سے ایک پہر رات باقی رہے، بتاریخ چہارم شہر ذی حجہ ۱۲۶۳ ہجری مطابق میزدہم ماہ نومبر ۱۸۴۷ عیسوی، کہ مع جمع افواج کوچ کیا تو راستہ مصفا و برابر تھا۔ قدم بہ قدم آہستہ آہستہ گھوڑوں پر توپچی نئی سرائے میں داخل ہوئے اور اس کو لوگ کنوا کہتے ہیں بطور گنج کے ہے ۴۰ اور وہاں ہر چیز مہیا، دکاندار فروخت کر رہے تھے۔ مٹھائی بھی نہایت خوش رنگ اور ہمہ جنس و ترکاری وغیرہ سب موجود۔ تاہم رونق معلوم ہوتی تھی۔ یہ عاجز بھی ایک کنارہ گنج کے دروازہ، چار پانچ درخت سایہ دار تجویز کر کے مقام پذیر ہوا۔ اور دستور مراقدیم ہے کہ سب افواج قاہرہ سے درخت تر، سایہ دار اور جاگہ وسیع سبزہ دریا یا جھیل تالاب وغیرہ تجویز کر کے مقام کرتا ہوں۔ کیا باعث کد اوقات بندہ کے، ہمیشہ سیاحی جہاں ملکوں، شہروں، ولایات لندن اور صد ہا ملک، جا بجا، ہمراہ دوستوں و رفیقوں کے، بسر ہوئے۔ سوائے سبزہ اور پانی و ہوائے دلچسپ کے، طبع ناقص کو سیری نہیں، بقولیکہ

اُپر سیاہ، سرد ہوا، سبزہ، آپ جو
جب چاروں یہ باہم [بہم] ہوں، تو دیوے مزا شراب
بے یار کچھ مزا نہیں دیتی ذرا شراب

اور اس زیست بے تعداد میں جو دم گذرے؛ ساتھ خوشی اور راحت کے بسر کرے۔ اس دم کا کچھ
بھروسہ نہیں آیا تو بہتر نہ آیا تو بس۔ جب تک کہ یہ چٹیاں قفس میں مہمان ہیں، اس کی خاطر داری اور خوش خرم
رکھنا ہر طرح مناسب اور لازم ہے۔ اور رب العالمین جو کچھ اپنے بندہ کو دنیا میں مرحمت کرے، چاہیے کہ اس
کو کھاوے اور بے عیش و نشاط بسر کرے۔ اور سن کہ سبحانہ تعالیٰ بہت کچھ دیتا ہے اور تم زبردستی اس کی امانت داری
پر کمر بستہ، بیمار گدھے کی طرح نظر میں چپ بیٹھے ہو۔ نہ کھاتے ہو نہ کھانے دیتے ہو۔ اور شب و روز اس کی
تدبیر اور تجویز میں شکل کو بد شکل اور جسم کو لاغر کر رہے ہو۔ اور تم جانتے ہو کہ جب انسان خاک میں مل گیا نہ پھر یہ
جسم ہوگا اور نہ یہ پیدا ہوگا۔ اور نہ کوئی عزیز اقربا ساتھ دے گا۔ اور اپنے ساتھ زبردستی دنیا سے بخیل بن کر چلے
گئے۔ جن لوگوں نے وہ دولت تمہاری پائی وہ خوب عیش و راحت سے چھین کر رہے ہیں اور تم دوزخ کے
گند بنے۔ اپنے ہاتھ سے ن خدا اور رسول کی راہ پر کسی محتاج اندھے لوے اپنا جھ کو دیا، نہ آپ کچھ کھایا نہ پیہ نہ تن
کو آرام سے رکھا۔ وہ دولت جس کی تھی، اس نے قبضہ کیا اور تم جوڑ جوڑ کرتا پھر ہلاک ہو گئے۔ اور شخص صاحب
تختی اور شجاع ہے؛ ان کا سر بلند اور ایمان روشن اور خدا و رسول خوش ان سے۔ بقول حضرت سعدی، بیت:

خیان ز اموال بر میخورد
خیان غم و سیم و زر میخورد^{۴۱}

چنانچہ اس روز موافق احکام حضرت کے، جاٹا رخاں پکتان میکنس صاحب بہادر نے حکم اپنی ہمراہی
افواج کو پہنچایا؛ آج کے روز بیت السلطنت لکھنؤ میں مقام ہوگا۔ آج کی منزل دراز ہے۔ زیادہ شب باقی رہے،
کوچ کرنا چاہیے۔ اور پکتان صاحب بہادر موصوف ہمیشہ پانچ چھ کوس کا کوچ و مقام کیا کرتے ہیں تاکہ
گھوڑوں اور بیلوں اور مرد و فوج کو آرام حاصل ہو اور کوئی باعث تکلیف کا نہ ہو۔ سپاہ پوری^{۴۲} اور غریب ترسی
حقوق منصفی میں پکتان صاحب بہادر یکتا ہیں۔ عرصہ میں برس، بلکہ زیادہ گزرا کہ رسالہ و توپ خانہ و ہتامن بادشاہ
والا کاما انجام ان کے ہیں، کسی شخص کو تکلیف و رنج دہندہ نہیں۔ موافق دستور ملک اودھ کے فوج کو بے چینی روانہ
رکھی۔ ہر طرح سپاہ پور، تحریر و تقریر سے افزوں۔ چنانچہ اس روز دوپہر دو گھنٹے بجے رات کو شور کوچ کا ہوا اور

چھکڑے اسباب کے بھی پیچھے تھے، کہ کوچ سمت لکھنؤ ہو گیا۔ بتاریخ پچھم شہر ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری روز یکشنبہ مطابق چودھویں ماہ نومبر ۱۸۴۷ء عیسوی کو کوچ تقرر پایا کہ اس روز بھی تمام رات اور دن راستہ سڑک کا انبوہ مردمان افواج اور جانوران، چھکڑوں اور رتھوں، ہاتھی گھوڑوں وغیرہ سے معمور تھا کہ وقت پہنچنے ورنہ صبح کے، ہم لوگ اندرون فتح منیج، کہ تعریف اس کی بالائے کتاب تحریر ہے، وہاں وارد ہوئے وہاں چند ساعت حقہ اور پانی سے آرام پا کر پھر سوار ہوئے کہ ایک منیج جناب معظمہ مکرمہ بادشاہ اورنگم صاحبہ، محل غازی الدین حیدر بادشاہ، جنت آرام گاہ کا تھا۔ انھوں نے تعمیر فرمایا ہے۔ سب عمارت پختہ، نو، نو، ورنہ، ہزار ہا دریا، سب میں جوڑے کواڑوں کے، اور صحن وسیع از حد و شہر پناہ، ورنہ اور دروازے سب بہت بڑے بڑے دونوں سمت، کہ آسمان سے ہمسری کرتے تھے۔ سب مکانات، عمارت کڑوں کی اور منیج میں اس کے چوڑے کونڈائی، وہ بھی مثل کوٹھی بلند کے، کمرے اور برآمدے اور تہ خانے اس میں کباب سپاہی اس میں رہتے تھے۔ اور ایک سرائے پختہ نہایت خوش قطع اور میدان وسیع کہ وہ بھی بھراؤ کڑے کی تعمیر در اس کے، اور ایک ایک فی دروں کی کوٹھری کواڑوں سے آراستہ۔ سب عمارت اس کی پختہ کڑے کی اور منیج میں اس کے ایک مسجد تھی۔ اندارے بہت بڑے اور نیچے اس کے تہ خانہ، وہ بھی مکانات سے تیار چار طرف مسافروں کے اترنے کو۔ اگر کوئی افواج فاخر وہاں وارد ہوئیں تو یقین ہے کہ آرام تمام۔ اور چاکہ وسیع، چار پانچ پناہ اور چار پانچ توپ خانے، مع جملہ عملہ وغیرہ ان کا، وہاں فرکوش رہے۔ بلکہ ایک رسالہ شترسواران، زنبور کی، سمیت دروازہ کلاں اتر تھا۔

یہ مجمع قریب ہزار آدمی کے، مع شتران ہو گا لیکن معلوم نہیں ہوتا تھا کہ کس طرف ہیں۔ گویا ایک آدمی، اسم ندارد۔ اسی منیج کو دیکھ کر نہایت رنج واقع ہوتا ہے کہ افسوس صد افسوس یہ منیج ایسا عمارت پختہ اور نو بہ نو تیار کہ وہاں لکھنؤ میں نہیں دیکھا، سو وہ اس طرح ویران ویرا پڑا ہوا ہے اور آباد نہیں کرتے ہیں۔ اگر اس کی آبادی کی جائے تو نہایت گنجائش سرکار والا کو اونا موری ہوئے اور کرایہ کا محصول بے شمار روپیہ آوے و از حد خیر خواہی اہالیان سرکار فیض آتا واقع ہے [ہو] لیکن کوئی کارندہ اس سرکار کا بجز نفس پروری اپنی کے نیک نامی پر کمر بستہ نہیں۔ وہ منیج اہل عمارت، اس قدر ویران پڑا ہے اور بادشاہ سلامت بھی اس طرف تشریف نہ لائے۔ دونوں مرتبہ آتے جاتے، راہ موی باغ کی، کانپور کو تشریف فرما ہوئے اور آئے بھی اسی سڑک سے۔ انہیں تو ضرور ممکن تھا کہ اگر ملاحظہ فرماتے تو صورت آبادی کی اس کی ہوتی اور اہالیان سرکار کا حکام صادر ہوتا اور بلکہ یقین ہے مجھ کو

کہ یہ بادشاہ سلامت صاحب شوق اور اہل طبع ہیں جو کسی اتفاق، تشریف فرما اس سنج میں ہو سکے، تو ضرور آبادی، مرمت وغیرہ اس کی ہوئے گی۔ بلکہ جناب جرنیل صاحب بہادر، بھائی بادشاہ کے، کبھی پر سوار، فقط دو سوار ہمراہ رکاب ان کے، بسبیل ڈاک تشریف لائے۔ وہ وقت نماز کا تھا۔ واسطے پڑھنے نماز کے، اس مسجد سرائے میں اترے اور رستم خان گولہ انداز وہاں حاضر تھا۔ اس نے پانی طلب کیا اس نے بھر دیا پانی حاضر کیا۔ تب جرنیل صاحب بہادر نے وضو کر کے نماز پڑھی اور اس سرائے سنج کی عمارت عالی شان کو بغور ملاحظہ فرماتے رہے اور بہت افسوس کیا اور فرمایا کہ یہ سنج اس قدر ویران ہونے کے لائق ہے اور ہر سمت اس کی ملاحظہ فرماتے رہے۔ اور بعد ازاں با افسوس بسیار سوار ہوئے۔

حال شہر لکھنؤ کا:

اور ہم لوگ جملہ افواج شاہی آگے پیچھے، وقت چار پانچ گھڑی دن چڑھے، داخل بیت السلطنت ہوئے۔ رسالہ اور پلٹن ہمراہی کپتان میکسنس بہادر، چو پڑ کے اصطبل کہ وہ لین بھی لائن تحریر و تقریر ہے کہ شہر لکھنؤ فی الحال ولایت ہندوستان میں تاہم خوش قطع اور خوش وضع اور با عمارت بہتر ہے، اس طرح کی لین نہیں ہے۔ بے شک یہ لین شاہ اودھ کی سرکار میں بہتر تعمیر ہے۔ وہاں پر دونوں فرقے فروکش ہوئے اور یہ عاصی مع توپ خانہ آٹھ ضرب توپ، متصل سلطان سنج، برابر لین مذکورہ کے، راجا کا باغ مشہور ہے؛ مع گولہ اندازان، خلاصیان اور چھکڑے بیل گھوڑے اور عملہ وغیرہ، وہاں پر مقام پذیر ہوا۔ بعد داخل ہونے شہر لکھنؤ کے، خیال کیا میں نے کہ یہاں بھی طیاری آمد لاٹ صاحب بہادر کی، بے شمار ولا انتشار ہو رہی تھی کہ سب راستے مڑ گئیں، سب کوٹھیاں بادشاہی اور سب رمنے اور باغات اور پائیں باغ شاہی اور جملہ بجر ولایتی اور نقرتی وطلاتی اور کھیاں رنگ برنگ ڈیوڑھیاں، نقارخانہ ہائے والا شان پر داروغہ اور اہل کار و معماران کا رولایتی، اپنے اپنے عہدہ پر حکمرانی کر رہے تھے کہ سبھوں پر تیاری سلطانی ہو رہی تھی کہ جدھر دیکھو ادھر سرخا سرخ اور رنگ برنگ آمیزی مکانون بادشاہی کی ہوتی اور دکانیں چوک و حسین آباد، وروی دروازہ، فرنگی محل، اکبری دروازہ، پیرکوں موسیٰ باغ تا بدل کشا، سب مڑ گئیں طرف طرف کی، سرخی کوئی جاتی تھی اور داروغہ ہائے فیل خانوں میں تاکید شدید صادر تھی کہ واسطے لڑائی دیکھنے لاٹ صاحب بہادر کے ہاتھیوں کو جلدی درست و آراستہ کریں اور گینڈے خانوں میں بھی داروغہ لوگوں پر بھی احکام تھا کہ لڑائی گینڈوں کی دیکھنے جائیں گے، سب جلد آراستہ کریں۔ اور جتنا جلدوں فوجوں

کا چاہیے، سب افسران پر حکم ہا زل تھا کہ وردیوں سے درست و تیار اور داروغہ ہائے صطبل سلطانی بھی، مرمت کھوڑوں اسپان خاصوں سواری بادشاہ پر تقید بہت؛ کہ شب و روز حاضر رہیں اور مجمع جلوس جھاڑ و مردنگی، کنول و فانوس و دیوارگیری وغیرہ کونھیوں عالی شان میں آراستہ اس کے علاوہ زیادہ تر اور درستی کی جائے اور داروغہ ہائے باغات وغیرہ یعنی بادشاہ باغ، سلمان پسند باغ، سلطان پسند باغ، امام باغ، حیدر باغ، موتی محل والا پائیں باغ، بار والا پائیں باغ، ماری دری والا پائیں باغ، خورشید منزل باغ، حسن باغ، اناسی باغ، شیر دروازہ والا بیگم باغ، محمد باغ، الماس باغ، وزیر باغ، موسیٰ باغ، اسلام باری کا باغ، دوار کا فاس کا باغ، چار باغ، عیش باغ، ان سب باغبانوں پر احکام شاہی صادر کہ سب کونھیوں سلطانی میں ڈالیاں میووں اور پھولوں اور ہار کجرے پھولوں رنگ برنگ کے، ہر روز سجائے جاویں۔ اور کونھیوں شاہی میں چمن بندی، جیسا کہ چاہیے وہ سب آراستہ کی جائیں، اور توپ خانوں انگریزی میں وہندوستانی میں تیاری با رو دو مصالح، بکھیر [؟] وغیرہ کی ایک طرف ہو رہی تھی اور وقت تشریف فرما ہونے بادشاہ سلامت کے، مست اسی روز سے تمام داروغہ ہائے جمیع فرقوں؛ مثل فیل خانوں اور گینڈے خانوں اور چٹیا خانے وغیرہ میں احکام صادر تھے کہ جو ہاتھی گاڑھی مست، لائق لڑائی کے ہیں ان کو مصالح اور راتب اور چارہ پچائی دے کر آراستہ کریں۔ چنانچہ چند ہاتھی فیل خانہ چاند کنج، اور کئی ہاتھی فیل خانہ خیامو [؟] اور کئی زنجیر ہاتھی فیل خانہ رمہ [رمنا] قدیم اور کئی زنجیر ہاتھی فیل خانہ موسیٰ باغ، اور کئی زنجیر ہاتھی فیل خانہ ہمرای مرزا لعل محمد، چیلہ فوجدار قدیم شاہی، اور باقی دیگر متفرقات ہاتھی؛ چاہے سب فیل خانوں میں تدارک اور سرانجام لڑائی ہاتھیوں کا پیشتر سے تھا اور شیر اور گینڈے اور چیتے اور رنے کلاں کلاں اور بہرے [کذا] چرخ و گدھے اور سیاہ گوش وغیرہ سب کی، داروغہ تھوہل داروں پر تائید شدید۔ چنانچہ اسی طور پر اور متفرقات فرقوں میں شب و روز تدارک وہندوہست اسی بات کا تھا کہ لڑائی جملہ جانوروں کی، جناب لائے صاحب بہادر وقت حاضری نوش فرمانے کے، خاص کونھی سلطانی شاہ منزل اور مہارک منزل میں ملاحظہ فرمائیں گے۔ اور اندر مکانات جنٹ الماوا یعنی کونھیوں شاہی میں عجیب سیر و تماشاے قد رت الہی واقع تھا، کہ رنگ رنگ کی ٹہریں، سنگ مرمر سنگ [کذا]، سنگ عیسیٰ، سنگ موسیٰ، سنگ سرخ کی، ہر ایک مکانات کے صحنوں میں جاری اور کیا خوب خوش قطع روشیں، چمن بندی آرائش گلستاں، کہ جتنی کونھیاں، اس قدر باغ ہائے میوہ ہائے گھاگوں سے سرخا سرخ، کہ دیکھنے والے کو دنیا فٹ ہو کہ دنیا میں صد ہا بہشت تعمیر ہیں۔ چنانچہ وہ کونھیاں یعنی اندر اس کو

نٹھی، قصر الملک کوٹھی، فرح بخش کوٹھی، جہاں نرا کوٹھی، موسیٰ باغ کوٹھی، دلکش کوٹھی، نور بخش کوٹھی، ظہور بخش کوٹھی، دلا آرام کوٹھی، فردوس منزل کوٹھی، فرح بخش کوٹھی، بیابور کوٹھی، ہبڑی [؟] کوٹھی، بھٹ [؟] کوٹھی، گلستان ارم کوٹھی، درسن بلاس [؟] کوٹھی، مبارک منزل کوٹھی، شاہ منزل کوٹھی، چکروانی کوٹھی، دیدار بخش کوٹھی، حیات بخش کوٹھی، ستارہ وانی کوٹھی، چاند کنج اور چند در چند کوٹھیاں چھوٹی بڑی، کہ کہیں تک ان کو تحریر کروں، قلم رکتا ہے۔ اور سمجھوں میں اس قدر جلوس مرقوم الصدر رنگ رنگ کے خوش بھلہ ان مچھلیاں سرخ و سفید و سیاہ، آبی، زرد۔ بجرے کے تیرنے والوں کے دل شیشہ گلستان ارم لے جاتے اور ہوش و حواس عقل کے اور بی [بھی؟] سبحان اللہ! جن مکانات عالی شان کا شمار نہیں۔ اور ایک ایک کوٹھی میں دس دس باغبان اور پانچ پانچ مکان داران اور دو دو خا کروپ اور ایک ایک داروغہ۔ چنانچہ سب خوش خرم۔ اور اسی طور پر بیت السلطنت لکھنؤ میں مع چوک و بازاریں، اور کسبیاں حسن سرت سے معمور، اپنے اپنے برآمدوں پر آراستہ، اور دکاندار جوہری بچے اور سوداگر بچے اور جمیع کارکنہ، اسباب فروشندہ، اپنے اپنے جلوس میں دکانوں پر جلسہ دے رہے۔ اور جناب لائے صاحب بہادر پانچ پانچ کوس اب کانپور سے؛ جس دن قبلہ عالم بہادر رونق افروز لکھنؤ کے ہوئے تھے، اس کے دوسرے روز سے کوچ کیے ہوئے، رواروی تشریف لاتے ہیں۔ ۳۳ جس روز کہ قریب شہر کے منزل ہوئے گی، اس دن جہاں پناہ سلامت ماکہ کہ [کذا] عالم گریک واسطے استقبال جناب لائے صاحب بہادر کے، پھر مع جلوس تشریف فرما ہوئیں گے۔ اور اس دن کوٹھی شاہ منزل میں اور مبارک منزل میں حاضری بھی نوش فرمائیں گے۔ اور لڑائی جانوروں مذکورہ کی ہوگی۔ اس روز بھی ایک مجمع عظیم، باشندگان سنگل دھپ اور افواج قاہرہ سلطانی کا نظروں میں گزرے گا۔ وہ روز بھی قابل دید کے ہے۔

چنانچہ امروز بتاریخ آٹھویں شہر ذی الحجہ ۱۲۶۳ ہجری روز چہار شنبہ مطابق ہمد ہم ماہ نومبر ۱۸۴۷ عیسوی، جتنا جلوس پلٹن ہائے انگریزی اور ہندوستانی اور سواریان و جانوران اور اسباب متفرقات، قسم قسم جواہرات کی تیاری، سلطانی خاص صبح سے، کوٹھی خاص شاہ منزل اور مبارک منزل کے صحن اور میدان، رمنا، قریب تک کوس کے، آراستہ اور مرتب کیا گیا اور جمیع توپ خانوں میں تیاری سلامیوں کی درپیش، اور جملہ مردم افواج قاہرہ مع جلوس مرتب، ایستادہ ہیں اور نوبت خانوں میں وقت صباح کے نقارچی لوگ بھیرویں بجا رہے اور روشن چوکی والے، اور بین والے، باجہ انگریزی کے وقت لوگ [؟] راگ کا گانھے ہوئے ہیں کہ وہ سب بے شمار مردمان فوج، اردنی شاہی کے، عالم سکوت میں سرنگوں اور سب مخلوقات ملازم سلطانی اور تماشا بین بائوہ کثیر،

امیدوار برآمد ہونے قبلہ عالم بہادر کے منتظر، چشم بہ راہ ہیں جیسا کہ گوش بہ آسمان روزہ دار، بر اللہ اکبر است۔ وہ وقت شبانہ خیال سے نہیں اترتا۔ بقولیکہ

اگر فروں بر روے زمین است
ہمیں است و ہمیں است و ہمیں است

اور تمام شہر لکھنؤ میں جس جس راہ شاہ والا جاہ برائے استقبال جناب لائے صاحب بہادر تشریف فرما ہوئیں گے، سب خلقت مذکورین اپنے اپنے دروازوں پر پوشاکوں اور آرائشی مکانوں سے اور جمیع طوائفان پوشاکوں زرنگار سے، اپنے اپنے برآمدوں پر مع طبلہ و سارنگ آراستہ۔ اور سب دوکانیں استرکاری اور رنگ آمیزی سے درست۔ اور دکاندار فروخت میں مصروف اور کوٹھیوں سلطانی سے تاکہ عالم نگر تک، ایک انوہ مجمع عظیم تھا۔ اور یہاں توپ خانوں سے در دولت ایک خلاصی لوگ، جھنڈے بدست لیے، آنکھ بجائے، اور داروغہ لوگ توپ خانوں کے، اندر کوٹھی مبارک کے دست بستہ ایستادہ، چرا کہ بادشاہ سلامت رونق افروز ہوئے۔ ایک با جھنڈی بل جائے اور ایک ساتھ مہتاب توپ خانوں میں پڑ جائے۔ عجب وقت اور کیا خوب سماں و رونق ہے کہ جس کا شمار اندارو۔ کہ یکبار صاحب اور ایک صاحب دیگر، دونوں واسطے سوار کروائے جناب بادشاہ کے، واسطے لانے لائے صاحب بہادر کے، تاکہ مذکورہ تک حاضر ہوئے کہ وقت پہنچے دونوں صاحبان کے، اور آمد حضرت قبلہ عالم سلامت کی ہونے لگی۔ کہ سب مردم افواج اردلی خاص برزودی تمام، دہجہ بدہجہ، قرینہ بہ قرینہ، دست بستہ، دریں و برادر ہو گئے۔ انگریزی رسالے ترک سواران، اول رسالہ ہمراہی حاجی شریف، بعد رسالہ ہمراہی جاٹا رخاں پکتان ملکنس صاحب بہادر، بعد رسالہ شیدیان ہمراہی علی بخش خان رسالدار، بعد رسالہ دوسرا شیدیان ہمراہی فیروز الدولہ بہادر اور رسالہ زرہ پوشان اور رسالہ لعل خان اور رسالہ میڈو خان اور رسالہ شتر سواران خاص اردلی اور رسالہ شتر سواران زبور کچی اور رسالہ چند در چند ہندوستانی وغیرہ اور ہزار ہا شخص مع سواریان و فیس و ہاتھی و تام جھام، کئی امیران و رفیقان و شہزادگان اپنی اپنی پوشاکوں فاخرہ سے درست و چست، در دولت شاہی پر حاضر و مستعد تھے کہ اندر کوٹھی خاص کے، سلامی باجہ والوں بین کی ہوئی۔ بعد اس کے کاروہ ملنگان، خاص پٹن جو کہ اندر مقرر رہتا ہے، اس کی سلامی ہوئی کہ ایک ساتھ نوبت خانوں میں سب ڈیوڑھیات پر نوبت خوش وقتی کی پہنچے گی۔

ہمیشہ لہری سو جان مبارک باشد
علی تیرے پشت پناہ شاہ مردان باشد

کہ سواری خاص در دولت معظمہ پر نمود ہوئی کہ ایک بار سب رسالوں اور پلٹنوں میں سلامیاں پہنچے
گئیں^{۴۴} کہ اس وقت کان گھاڑی تھے۔ جس وقت کہ جہاں پناہ سلامت رونق افزا سواری کے ہوئے، وقت
سوار ہونے حضرت کے، سب توپ خانوں میں مہتاب پڑ گئے۔ معلوم ہوتا تھا کہ گھنٹا سیاہ ہر طرف چھا رہی تھی۔
اس طرف توپوں کا دھواں غلبہ کیے تھا اور آواز توپوں کی مثل بادل ساون بھا دوں کے، چہا طرف گرج رہی تھی
اور رنجک توپوں کی مانند بجلی کے چمکتیں۔ سب کارخانہ اس وقت کا، رنگ فرما کارخانہ اورنگ [ارڈنگ] تھا۔
ہر طرف نورانی تھا۔ وہ نور کا ترکا، وہ دھرمج کا عالم اور گہنامہ وانجم کی بجلی کا وہ کم کم۔ اس وقت چہرہ مبارک شاہ
اودھ کا نور شاہی سے معمور اور چمک مالاے مرور پید اور تاج زریں بجواہرات نایاب کی کبھی کبھی، اور وہ ولایتی
شمشیر کمر اقدس میں کیا زینت دے رہی تھی۔ تیغ ابرودیکھ کر آئی ندا، اے بادشاہ، لا فسی الا علی، لا سیف
الا ذو الفقار۔^{۴۵}

وہ سواری شاہ والا کی، کہ جمیع ہاتھی زیور نفرتی و طلائ، جھول واسباب سے مغرق، اور گھوڑے بھی
مغرق بزور رنگا جمنی اور وہ کھیاں کہ بناوٹ جن کی کہ سوائے عقل و دانائی سے باریک، کوئی جزا و شکل
بجواہرات، کوئی شکل مچھلی کہ بالکل مچھلی معلوم ہوتی تھی۔ اور چند کھیاں قسم قسم کی بیش قیمت سب، اور تھ، بھل و
آٹھ زنجیر فیل مغرق بزور زر دوزی جھول سے، اور انواع انواع اسباب نادرہ، اور لائق سلطانی۔ میں حیران
ہوں، یہ تہہ و تجویز آدم ہے یا جنات۔ لیکن سوائے خرد انگریزوں عالمی طبع کے، کون یہ بناوٹ کر سکتا ہے۔ سننے
میں آیا کہ وہ دیکھی عمارت عالمی شان عمارت، سنکیر صاحب بہادر ایک انگریز تھا، اس نے بنائی تھی چنانچہ اس طور پر
سب اسباب لکھو کھا روپے کا تعمیر تھا۔ ان کا نام اور بناوٹ اور قیمت کہاں تک تحریر کروں۔ سبحان اللہ! جس کا عالم
کارخانہ عظیم الشان کہ قلم تھکتا ہے اور عقل رکتی ہے۔ عقلمند لوگ خود جانتے ہیں جو کہ ناموری ملک لکھنؤ کی شہروں
شہروں الم نشرح ہے۔ جس وقت جناب جہاں پناہ سلامت سوار ہوئے اس وقت اول سواری قبلہ عالم بہادر دام
اللہ ملکہم، اور آگے سواری موصوفہ کے ماہی مراتب والا بسواری زنجیر فیلان، بعد ازاں صاحب
کلاں بہادر ان کے بعد جناب مرشد زاوہ آفاق میرزا ولی عہد بہادر اور جرنیل صاحب بہادر اور نواب وزیراعظم

بہادر بعدہ، جمیع صاحبزادگان، شہزادگان و رفیقان عالی رتبت، والا مرتبت، بعد ازاں جملہ امیران، پنس و رہا بہ صاحب، ہاتھی اور پاکلی، ناکی، پنس وغیرہ۔ اور درجہ بدرجہ ہمگیں جلوں سواری شاہی۔ سب لوگ مردم افواج اردلی کا تا بنا کہ مذکورہ۔ اور سب شہزادگان و امیران مرقوم الصدر انبوہ سواری شاہی میں با ہم درجہ بدرجہ ملے ہوئے۔ پیچھے سواری اقدس کے اور ہاتھیوں کا ایک مجمع عظیم تھا کہ چند ہاتھی زیور و جھول لگا جمنی کے، ہونچ نقرہ و طلائی اور چند ہاتھی زیور و جھول انبارے [؟] سونے و چاندی کے اور سواری کے پس و پیش بند و بست ترک سواران رسالہ سلطانی اور سب رسالے ترک سواران وغیرہ اور چھیان ہندوستانی کا، اور آگے ہر انجام کئی والوں اور کوڑے والوں کا۔ اور نقشہ جلوں سواری کا موافق دستور وقت جائیں۔

کانپور میں ملاقات صاحب لاٹ بہادر کی، جس طرح اول تشریف فرما ہوئے تھے، اسی دستور سے پھر جلوں نو بہ مرتب تھا۔ اپنے اپنے فرینوں، جمیع فرقہ ہائے رسالوں اور پلٹنوں ہندوستانی انگریزی وغیرہ میں باقی جملہ مخلوقات وغیرہ روا روی تھا۔ اس کے بعد قدرت نور الہی، کہ وہ انبوہ جانوران و آدمیان وغیرہ اور جلسہ شاہی کا کہ جنت المآوار شک لے جاتا تھا اور گلستان ارم خود سیر کرتا تھا۔ اور اندائے خرمی ہر طرف بلند تھی کہ

الہی در جہاں ہاشمی باقبال
جہان بخت و جہان دولت جہان سال ۳۶

دہنے بائیں سواریاں چھوٹے صاحب اور جرنیل صاحب بہادر اور شہزادگان بلند مرتبہ۔ اور پیچھے سواری سلطانی کے امیران و رفیقان چاہا زو جان ثار بقولیکہ

سوتے تھے تو پہلو میں لیے تیغ و سپر کو
تکوار کا منہ دیکھ کے اٹھتے تھے سحر کو

بعد ان کے رسالے عبدالرحمن خان قندھاری کا۔ سب سواران زرہ پوش، خود و چار آئینہ اور دو مثالوں اپنے سے مستعد اور مسلح۔ اور بعدہ جمیع سواریاں ملازم سلطانی با نبوہ کثیر، کیا سوارا ور کیا پیادہ، کہ ہر ایک اپنے اپنے ہتھیاروں و وردیوں سے درست و آراستہ تھا۔ تا نا کہ عالم نگر پکا در دولت سے جملہ سڑکیں اور گلیاں شہر موصوف کی زینت بخش اور نور بخش تھیں۔ ادھر سے لاٹ صاحب بہادر، ادھر سے جہان پناہ سلامت کہ در میان میں ملازمت متصور آئی، کہ بحر دو کیٹھنے لاٹ صاحب بہادر نے تاج مفاخرت اتارا اور حضرت نے پنس کر سلام کیا اور لاٹ صاحب بہادر کو، ہاتھ پکڑ کر اپنے برابر جائب راست، ہاتھی پر بٹھلا لیا اور سلامی توپ خانوں کی فیر ہونے لگی۔ کہ

میکلوں مرتبہ شاہی آہستہ آہستہ سواری سلطانی در دولت کورواں ہوئی۔

اس وقت بھی عجب سماں تھا۔ کوچہ و بازار شہر لکھنؤ میں جا بجا مکان بمکان، دکان بہ دکان، گلستان جہاں تھا کہ باج و رنگ سے سب جگہ رونق بخشی تھی۔ راستا تا بہ اکبری دروازہ اور وہاں سے در دولت فلک شوکت، ایک انبوہ عظیم سرخا سرخ نظر میں گزرتا تھا۔ جس وقت کہ سواری اندرون چوک رونق بخش ہوئی، اس دم سب جگہ برآمدوں پر طوا کھان، پوشاکوں زرنگار و کفر حسن و جمال سے باج و گاری تھیں اور طبلہ و سارنگی و ستار و طنبورے آواز دے رہے تھے کہ اس وقت چند پرندہ آدم سب عالم سکوت [میں] تھے۔ بقولیکہ

کا [کیا] کہیں، کیسے کہیں، ہائے وہ صحت کیا تھی
باجہ اندر کے اکھاڑے کی حقیقت کیا تھی

سب دکان دار اپنی اپنی ککانوں کو تصویرات و رنگ آمیزی سے آراستہ، اور حلوائی لوگ مٹھائی نعت الہان اور عطار شیشہ یا ت، چھتوں میں برابر قطار ہم رنگ لکائے اور کھڑکیں خوب صورت اپنے جوہن میں سرشارا و رنگینوں پر یزاد برابر، حقہ رنگ رنگ کے جھائے ہوئے

برس پندرہ یا کہ سولہ کا سن
جوانی کا عالم تماشے کے دن

لوگوں کو اپنی چتون سے لبھاتیں^{۴۸} اور ہر ایک برآمدی نشست کرسیوں سے گلہ ستہ بہشت ہو رہی تھی۔ اور ہر سمت صداے بے قرائی

ہمیشہ دلیری سو [صد] جان مبارک باشد
علی تیرے پشت پناہ شاہ مردان باشد

اور ایک طرف قوال لوگ ہنساتے ہنساتے لٹائے دیتے ہیں تقریر سے۔ افسروں تا اینکه ہڑک، سوک سواری شاہ جہانی آہستہ آہستہ ادب بادب کوٹھی شاہ منزل میں رونق افزا ہوئی۔ وقت اترنے سواری کے، پھر جملہ توپ خانوں میں آگ لگ گئی گویا بادل سادوں کا چہار طرف برسنے لگا اور کوٹھی شاہ منزل میں چو طرف خوشبو یا ت اور ڈالیاں بے شمار پھولوں سے معطر، اور باج و رنگ و تماشاے دنیوی و غیرہ انواع انواع ایک ساتھ شروع ہو گیا۔ اور پیچھے کوٹھی موصوفہ کے دیباے گوشتی ہائل [حائل] ہے۔ اس پار مست ہاتھی کا ڈھانسٹے لڑائی کے، اکھاڑوں میں جھونم [جھوم] رہے اور داروغہ لوگ فیل خانوں کے دست بستہ مستعد، کہ احکام صادر ہوئے تا کہ

لڑائی شروع ہو جائے۔ اور یہاں اس مکانات عالی شان میں لاٹ صاحب بہادر اور جہاں پناہ سلامت خلد
 اللہ ملک ہم و سلطنت ہم کرسیوں پر زینت بخش، اور برادران کے جناب حمزہ صاحب بہادر و مرشد
 زادہ آفاق بہادر دام اقبالہ، اور جملہ شہزادگان بلند مکان اور نواب وزیر اعظم بہادر برادر برادر رقیق افزا تھے اور
 جمیع امیران و رفیقان شاہی حاضر۔ اور باہر صحن کوٹھی، نورے نہروں کے چاری اور ڈالیاں میووں اور پھولوں کی
 رنگ و خوشبو دے رہی ہیں۔ اس وقت وہ کوٹھی بے شک گلدستہ جنت تھی گویا ہزار ہا تصویریں جواہرات رنگ
 کی، کرسیوں پر بیٹھیں [بیٹھی] ہیں۔ اور جناب لاٹ صاحب بہادر بھی خیال شریف ہر طرف فرماتے اور
 تماشاے دنیوی دیکھ رہے تھے۔ اس وقت مجھ کو یہ معرکہ اور جلوں تماشاے دنیاے بے وفا خواب و خیال معلوم
 ہوتا تھا اور کہتا تھا

درین ورطہ کشتی فروشد ہزار
 کہ پیدا نهد تحیہ برکنار ۴۹

اور اس عاصی نے چشم دیکھا زمانہ نصیر الدین حیدر بادشاہ جنت آرام گاہ کا، کہ وہ بھی اسی تماشاے
 دنیا میں عیش و نشاط سے بسر کر گئے۔ تہمت چندے اپنے ذمہ لے گئے۔ ۵۰ بقول استادان ہشیار
 جانتے تھے کہ اسی طرح گزر جاوے گی
 چمن عیش میں ہر گز نہ خزاں آوے گی
 آرزو نفل محبت سے شمر پاوے گی
 یہ نہ سمجھے تھے قضا رنگ نیا لاوے گی
 حیف در چشم زدن محبت یار آخر شد
 روی گل سیر ندیدیم بہار آخر شد ۵۱

کھانے کی میز کا حال:

اور میز کا حال بھی مجھ کو لکھنا پڑا کہ جو چیز ہے، لائق دیکھنے اور سننے کے ہے۔ کہ درمیان اس کوٹھی
 مبارک کے، برابر میزیں دورنگ جمعی چلی گئیں۔ اور پران کے برابر دورنگ زنجیر نقرہ و طلائی میں جھاڑ، کوئی تمیں جی
 کا، کوئی چالیس جی کا، کوئی پچاس جی، کوئی سو جی کا، کوئی سرخ کوئی سبز کوئی زرد کوئی سفید کوئی سیاہ اور
 چتکیرے، سرخ اسرخ اور اس قدر ہانڈیاں جملہ رنگ اور کنول و فانوس و مردنگیاں وغیرہ۔ اور سب میزوں پر برابر

دورنگ ظروف چاندی اور سونے کے اور کانٹیں [کانٹے] چھوڑیاں [چھریاں] ہزار ہا حصہ حصہ فی میز، بے شمار عدد، وہ بھی چاندی اور سونے کے۔ اور شیشیاں خرد و کلاں، بے شمار عطریات و غیرہ طرح طرح کے، کہ وہ میز بھی تختہ دورنگ جنت الماوا کا بن گیا تھا۔ سبحان اللہ! ہمارے دورنگ انواع انواع طرح کی کرسیاں بافرشای۔

آصف الدولہ بہادر کے زمانہ سے تا بہنگام نصیر الدین بادشاہ غازی کے وقت تک اسی طرح اسباب پیش قیمت تیار ہوتا چلا آیا کہ درمیان پانچ سلطنت کے، ہزار ہا کوٹھی کلاں اسباب سے پُر ہو گئی اور باقی فی الحال ہمیشہ بیا [ن] کرتا ہے ان شاہوں کی نشست کی وہ کرسیاں اور جو کوئی لائے گورز آتا ہے، اس کی درختی، اور حکمت نیا وہ تیاری ہوتی ہے۔ چنانچہ اس طرح فرش قالین کا شیری کا، نہایت وسیع اس درمیان کوٹھی کے آراستہ، کہ لوبان اس میں ڈوبی جاتی تھی چنانچہ چند عرصہ علاحدہ بادشاہ سلامت اور لائے صاحب بہادر میں گفتگو خلعت ۵۲ واقع رہی۔ بعد ازاں میز شای پر چند ساعت ملاحظہ فرمایا کہ وہ خدمت گار سلطانی پوشاکوں سے آراستہ، عطر میں آلودہ و دست بستہ ہمارے اپنے اسی قرینہ، رومال لیے کھڑے ہیں۔ اور وہ نعمت الوان طعام شای کہ قلم کو چتو واقع ہوتی ہے، جتنے کہ جو جو اسباب و طعام تھے، زمانے سے باہر۔ عجب سرکاراودھ ہے ۵۳، لاکن [لیکن] صورت عملداری ناممکن علاقہ بے علاقہ سوائے ظلم و بدعت کے دوسرا امر نہیں۔ یہ رنج البتہ لاحق حال ہے، کیا سبب کہ بالائے جلد چند حال علاقہ ملک اودھ کا تحریر ہے۔ چنگلہ داران بخوبی لوٹ رہے ہیں اور شتوآئی ندارد۔

بعد ازاں جناب لائے صاحب بہادر کی آمد کا غلغلہ پیا ہوا کہ ایک بار سب افواج اردلی لائے بہادر اور جہاں پناہ سلامت، کہ اپنی اپنی جگہ درپس و پیش آراستہ ہو گئے کہ اس عرصہ میں اندر سلامی بیچہ بین ولایتی اور گاردہ [کذا] سلطانی کی پہنچے گی، کہ لائے بہادر برآمد ہوئے اور یہاں ساتھ ہی توپ خانوں میں مہتاب پڑ گئیں کہ ابھی دھواں سلامیوں ان کا موقوف نہیں ہوا تھا کہ توپ خانے فیر ہونے لگے کہ گویا گھٹا گھٹا سے ملنے لگی۔ اور ایک بار سلامیاں بیچہ فوجوں کی پہنچے لگیں اور ہر چہار سمت نقار خانوں میں شور اور ناچ و رنگ کی آوازوں [کا] شور شروع ہو گیا۔ ہمیشہ طہری سو جان مبارک باشندہ درود یار گانے لگے نہایت جلوں و ہر کسی [کذا] نہایت سواری لائے صاحب بہادر کی روانہ ہوئی کہ کوٹھی بلی گاردہ [بلی گاردہ: Bailey Guard] صاحب کلاں بہادر کی میں داخل ہوئے۔ اس وقت میں اور جوہف جوہانس [جوزف جوہانس] صاحب شفیق میرے بنگلہ چینی بازار، دکان

ٹھا کر داس مہاجن میں کھڑا تھا کہ اتفاقاً سواری لائے بہادر نمود ہوئی۔ اور ہم دونوں باہم دیکھ رہے تھے کہ ایک بار سواری موصوف نزدیک پہنچی۔ اس وقت جو صف جو ہانس نے ٹوپی اتاری۔ بھر دلائے صاحب بہادر نے بھی تاج شاہی اتارا۔ جمیع مخلوقات کو ہر تعجب ہوا یہ کون شخص ہیں۔ دوستان قوم بچیوں کا یہی دستور ہے کہ جو صاحب رئیس ہیں، وہ اپنے حال و منش کو نہیں چھوڑتے ہیں اور راہ نیک کو کاروبار روزمرہ سمجھتے ہیں۔ آخرین ہزار تحسین! حمیت قوم صاحبان کو، کہ بجز نیک نامی اور غربا پروری کے، کوئی امر غیر نہیں کر سکتے۔ کیوں نہ صاحب تاج بخش ہوں۔ اللہ تعالیٰ ان کو کیوں نہ سب پر فتح یاب کرے۔ لیکن مجھ کو بہت تعجب آیا باوجود قرینہ اور دستور درسی افواج ملازم کمپنی انگریز بہادر رسالہ نیم، جو کہ اردلی لائے صاحب بہادر کا تھا، وہ سب ہمراہ سواری کے اس وقت حاضر تھا۔ الا جو کہ درسی و صفائی اسباب اور نشست گھوڑوں کی چاہیے، نہیں پائی جاتی تھی۔ وہ سب جوان ترک سواران کوئی آگے، کوئی پیچھے بھڑی برابر نہ تھی اور کسی کا بھی درست نہ تھا، کسی کا پیچہ ٹہر ہڑا [ٹیزھا] کسی کا پاؤں چپٹا ہوا، چنانچہ ایک سوار اور گھوڑا ٹھوکر کھا کر اس جگہ گرا کہ ایک باریہ بندہ بھی اسی جا گھوڑے سے گرا تھا کہ دانت تک سب آگے کے شکست ہو گئے اور نہایت ضرب پہنچی کہ چند روز تکلیف میں گرفتار رہا۔ وہ جگہ یہی شرف رکھتی تھی۔ جس وقت وہ گھوڑا اور سوار گرا، چنانچہ سوانہ بخیریت رہا لیکن گھوڑا فوت ہو گیا۔ کیا خوب اھیل اسپ تھا کہ تحریر سے باہر۔ اور قد و قامت اور قیمت میں وہ گھوڑا از حد بہتر معلوم ہوتا تھا۔ اس کا مرنا مجھ کو نہایت رنج دے گیا چنانچہ بعد تشریف لے جانے لائے بہادر کے، جناب حضرت ظل سبحانی خلیفۃ الرحمانی دام سلطنتہم بھی کوٹھی خاص میں داخل ہوئے اور یہاں جمیع کتبیات کو، مرزا علی رضا بیگ کو تو ال پر احکام صادر تھا، کہ سب بازاریں ہر ایک گنج سے دلکشا کوٹھی جاویں۔ وہاں فوج ہمراہی لائے بہادر اور علمہ وغیرہ، سب فروکش ہیں کسی کو تکلیف کسی چیز کی واقع نہ ہوئے۔ چنانچہ یہاں سے جملہ بازاریں، حلوائی، خوانچہ والے، اور بقال اور کھڑیا وغیرہ بے شمار چلے جاتے ہیں اور کنارہ دریا کے ٹھٹے روشنی کے اور تماشاے آتش بازی اور چند در چند آرائشیں وغیرہ سب آراستہ ہوتی ہیں۔ فی الحال لڑائی فیلوں کی موقوف رہی۔ لائے صاحب بہادر نے ملاحظہ نہ فرمائی۔ شاید بڑے کھانے کے روز لڑائی ہوئے۔

لائے صاحب کے ہاں بادشاہ کی دعوت:

اب یہاں سے حال دیکر لکھنا پڑا۔ بتاریخ خیم شہر ذلحجہ ۱۲۶۳ ہجری، مطابق اٹھارویں ماہ نومبر ۱۸۴۷ عیسوی، صاحب کلاں بہادر نے تواضع لائے صاحب بہادر اور جہاں پناہ سلامت کی چاہی۔ چنانچہ وقت صبح

کے بادشاہ سلامت اپنی کوٹھی خاص سے مع ہمگین جلوں موصوفہ کہ حسب الارشا و شاہی، راجا غالب جنگ بہادر نے رسالہ بہ رسالہ اور پلٹن بہ پلٹن بھجوا دیا تھا کہ کھر کے وقت سب رسالہ اور متفرقات افواج اردلی سلطانی وغیرہ در دولت فلک رفعت پر حاضر ہوئے۔ چنانچہ وقت صبح کے رسالہ ہمراہی حاجی شریف اور سیلمانی اور سلطانی ہمراہی چاٹارخان پکتان میکفس صاحب بہادر اور رسالہ جھیاں ہمراہی علی بخش خان رسالدار اور چھوٹا رسالہ جھیاں ہمراہی فیروز الدولہ بہادر اور رسالہ ہندوستانی زرہ پوشان ہمراہی قندھاری اور رسالہ شتر سواران زبور کیگی اور دیگر رسالہ شتر سواران خاص اردلی اور باقی مردم جلوں، سوارو پیدل، اردلی قدیم خاص سلطانی کہ تمام میدان سڑک تا بہ کوٹھی نیلی گارو، پھر یہاں سے رخسرخ سے گلستان ارم ہو رہا تھا۔ جس وقت بادشاہ سلامت سوار ہوئے وہی عالم توپ خانوں میں سلامیوں کا تھا کہ ایک ساتھ سب توپ خانے فیر ہونے لگے اور نقیب آواز بلند صدا دیتا جاتا تھا، ادب سے ادب سے ملا خطہ بادب سے، اور جہاں پناہ سلامت کو سچے پر سوار ہو چکا کہ نصیر الدین حیدر بادشاہ جنت آرام گاہ نے بھراؤ بھجوا ہرات بیش قیمت، بکارنفرہ و طلائی، نہایت شوق سے قیمت مبلغ اسی ہزار روپے کو مع جوہرات تیار فرمایا تھا، اس پر حضرت سوار آہستہ آہستہ ادب بادب، مورچھل جڑاؤ ہوتا اور ڈنکے صدائے نصر من اللہ و فتح قریب^{۵۴} دیتا اور دابے بائیں وزیر الاعظم اور شہزادگان والا شان، امیران و زمینان، چاٹاران دل و جان اور اس سڑک خوش قطع پر آگے سواری کے پھر راجھڑ کاؤں [چھڑ کاؤ] کا ہوتا چلا جاتا تھا۔ تاکہ سواری شریف اندوں [اندروں] کوٹھی نیلی کے، رونق افزا ہوئی، جس وقت میدان روشن محموں میں داخل ہونے لگے، ایک باتو پ خانہ ملازم کہنی بہادر کا فیر ہونے لگا اور لاٹ صاحب بہادر صحن کوٹھی میں، بلکہ قدرے اس طرف، استقبال بادشاہ کے لیے تشریف لائے اور بھر و چشم ہم چشم ہونے کے، لاٹ بہادر نے تاج شاہی اُٹا رہا اور بادشاہ سلامت نے سلام کیا اور ہاتھ حضرت کالائے صاحب نے لیا اور ہنس کر خوشی خوشی ہلاتے ہوئے اندر کوٹھی کے، لے چلے پلٹن انگریزی کی بھی سلامی آتری۔ بعد ازاں دونوں بادشاہ والا چاہو وضع سادی داخل کوٹھی ہوئے۔ وہاں بھی تیاری جملہ انواع سے جلوں تھا لیکن یہاں کے جلوں شاہی سے چہ نسبت خاک راہ عالم پاک۔^{۵۵} چند عرصہ تک گفتگو مابین مجاہد رہی اور جو کچھ کہ مراتب تو وضع اور مدارات شاہی چاہیے، اسی طرح پیش آوری ہوئی۔ اور باہر صحن کوٹھی صاحب کلاں میں باجہ ہائے انگریزی، بین وغیرہ بچنے لگے کہ دیر تک اندر کوٹھی کے، جلسہ بطور کارخانہ انگریزی ساہو وضع کا در پیش رہا۔ کہ لاٹ صاحب بہادر اور حضرت جہاں پناہ

دونوں شاہا ہم حرف دوستانہ داکرتے تھے اور تا عرصہ دو گھنٹہ، جہاں پناہ بہادر دام اقبال کوٹھی مذکورہ میں رونق افزا رہے۔ بعد ہا بادشاہ سلامت مع جمع جلوس سواری سلطانی کے، مرخص ہو کر باہر آمدے پر تشریف لائے۔ اس وقت سب سلامیاں نوپ خانوں اور پٹن کی ہونے لگیں۔ چنانچہ آتی مرتبہ بھی حضرت عالمیان مآب بوجا شاہی پر سوار ہوئے تا آنکہ داخل کوٹھی خاص کے ہوئے۔ اور سب صاحبزادگان، شہزادگان، مرشدزادہ آفاق مرزا ولی عہد بہادر اور جناب حم نیل صاحب بہادر اور بہنوئی بادشاہ کے باقی اور متفرقات بھائی بند خاندان شاہی، اور ان کے پیچھے امیران عالی شان گھوڑوں و فیلوں مغرق، زریں پاکی، ناکی و گجھی پر سوار اور ایک زنجیر ہاتھیوں زیور ہارے زردوزی کا، اور ان کے بعد سواری اہالیان سرکار و کلاں، حسب اوقات اپنی سوار اور بعد ہا سب رسالہ انگریزی و ہندوستانی، و رویاں مغرق، جلوس سلطانی اور جمع مردم افواج، اردو خاص ہمراہ پائے رکاب مبارک شہنشاہی، رونق بخش کوٹھی راحت بخش ٹوتیار کے ہوئے۔ بعد داخل ہونے جناب شاہ والا کے، سب مردم سپاہ وغیرہ [نے] اپنی اپنی لین کوروانہ ہو کر کمر کھولی۔ اس روز قریب دوپہر کے دن آگیا تھا۔

حال عیقرباں کا

بعد ازاں بتاریخ دہم ماہ ذی حجہ ۱۲۶۳ ہجری روز جمعہ مطابق نوزدہم شہر نومبر ۱۸۴۷ عیسوی، وہ روز بھی عید قربان کا تھا کہ صاحب شاہ والا تخت شاہی پر جشن فرمائیں گے اور سب اہالیان و امیران وغیرہ درگاہ سلطان میں ندریں گزرا نے کہ اس روز خود مبارک کی سرکار کا، جو کچھ جلوس قدیم سرکار بادشاہ میں، ہمیشہ سے ہر سال ہوتا ہے، اس سے زیادہ ظہور میں گزرا۔ کہ وقت صبح کے، سب سواریاں جواہر نگار سواری خاص سلطانی بے شمار، درولت فلک صولت پر حاضر و مستعد اور سب رسالہ انگریزی اور ہندوستانی وغیرہ اور سب پٹن انگریزی اور ہندوستانی مائی مراتب اور اندر صحن و چمن اور شہر میں کوٹھی خاص میں اور سب جلسہ درست اور ڈالیاں میووں و پھولوں ہندوستانی اور ولایت کے، کنارہ حوضوں کے برابر برابر مرتب اور آراستہ اور صد ہا ڈیرہ طواکھان ملازم سلطانی کے، پوشاکوں اور عطریات زیور جڑاؤ ساز و سارنگ طبلہ سے مبارک بادی پر حاضر۔ اور نوبت خانوں پر بھی ٹھہر امبارک اور سلامت کا پڑ رہا ہے، کہ آمد سواری جناب مرشدزادہ آفاق مرزا ولی عہد بہادر اور جناب حم نیل صاحب بہادر کی قرار پائی کہ دونوں شاہزادگان والا شان اول بخند مت جناب بادشاہ سلامت کے حاضر آئے اور خدمت شاہی میں پہنچے۔ چند ساعت وہاں مقام فرما کر دونوں شاہزادہ ہائے کوٹھی خاص سے برآمد

ہوئے اور سب جلوں روز عید قربان کا، مای مراتب اور رسالہ ہائے ترک سواراں اور صد ہا پھر یہ ہر خاص سرخ زرنگا رہ بھالہ برداران و ترک سواران جلوں وغیرہ اردلی کا، ہمراہ والا ہوا، تاکہ داخل مسجد کلاں ہوئے اور جناب بچہ العصر مولوی سید محمد صاحب پیشتر تشریف لائے چکے تھے کہ یہ بھی دونوں شاہزادے تشریف فرما ہوئے اور میں بھی بشوق تحریر حال شاہاودھ کا، اس چنگل آدم میں قیما [قیمہ] گوشت ہوا جاتا ہے۔ اگرچہ سواری میں دود و گھوڑے موجود، لیکن شوق دید کے مارے اس انبوہ خلایق میں پسا جاتا تھا۔ اے! رو! جس وقت اس میدان کم وسعت میں؛ کہ لائق اس مجمع عظیم کے بے شک وہ میدان کم وسعت رکھتا تھا، اور کثرت مخلوقات صاحب سلاموں کی بے حدود بے شمار تھی، کہ راہ چلنے کو انسان نہ پاتا تھا۔ جس وقت کہ میدان صحن مسجد آصف الدولہ بہادر خلد کین تک، کہ بیس بیس صفیں نمازیوں کی مرتب و آراستہ تھیں۔ جس پر ہزار ہا مخلوقات تمنائی دوگانہ یوم حج اکبرین مشتاق رہی۔ اور ایک ایک صف ہزار ہا بلکہ زیادہ آدمیوں کی تھی۔ وقرینہ نماز کا بدستور قدیم تھا کہ اول سب کے آگے مولانا امامت پر رونق افروز، اور بعد ان کے جناب مرشد زادہ آفاق بہادر دام اقبالہ اور جناب جرنیل صاحب بہادر، بعد ازاں جملہ شہزادگان امیران و رفیقان و عزیزان شاہی، بعد ازاں جمیع مخلوقات ساکن بیت السلطنت، ملازمان و تماشین وغیرہ۔ جس وقت صدائے اکبر آتی تھی گویا چھت مسجد کلاں اور امام باڑہ کلاں کی بٹھی جاتی تھی۔ کیا وقت نورایز دی تھا۔ بعد الفراغ دوگانہ عید النسخی، ایک بارتوپ خانوں میں مہتاب پڑ گئے کہ اس دم آوازہ اسلام کا، زمین و آسمان تک بلند تھا اور ولایت اہل اسلام معلوم ہوتی تھی۔ اور ایک تماشائے گلستان دین محمدی پھول رہا تھا۔ لکھو کھا ہاتھ لوگوں کے، واسطے بٹلگیری کے، بڑھنے لگے اور آپس میں مل رہا تھا۔ اور یک طرف ہزار ہا طوائف لوگ شہر کی، پوشاکوں عطر آلودہ سے آراستہ، طبلہ و سارنگی اور پیچہ ہائے ہندوستانی سے دست بستہ، اور مبارک بادی پر مستعد۔ اور وقت فراغت نماز بے شمار طبلوں پر تال پڑ گئے۔ اور مبارک بادی شروع ہو گئی۔ کہ اس عرصہ میں مرشد زادہ بہادر دام اقبالہ سوار ہوئے اور اس جلوں شاہی سے آہستہ آہستہ دپ دپ صدا آئی، پیش نگاہی کر!

داخل کوٹھی خاص ہوئے اور یہاں در دولت فلک صولت کا حاصل یہ ہے کہ تمام کوٹھی سلطانی شاہ منزل میں تیاری چاہ پانی لائے صاحب بہادر کی واقع ہے کہ وقت صبح کے چاہ پانی لائے بہادر کا ہوئے گا اور سب جلوں موصوف مع جانوراں ہاتھی مست کا ڈھ وغیرہ تیار ہو چکے۔ اور سب مکانات، قصر سلیمانی، تدبیرات بے شمار

سے درست و آراستہ۔ فقط تشریف لانے کی دیر ہے۔ سب ٹھانے شاہی امیدوار آمد لاٹ کا ہے۔ چنانچہ گیا رہیں [گیا رہیں] تاریخ ذی الحجہ ۱۲۶۳ ہجری، روز ہفتہ، مطابق بیسویں نومبر سنہ اللہ عیسوی ہجر کے وقت سب ہاتھی کاڈہ مست، بہادر سمنج حسین بخش، مولا بخش، حیدر سمنج، ہمایوں سمنج، کشور ظفری نگر، دیہات وغیرہ اور رتنے میں سامنے شاہ منزل کے، دریا کے پار کیا موقع کی کوٹھی ہے کہ سچ میں دریا بے گومتی ہائل [حائل] ہے، اس پار میدان رتنے کا، اور اس پار کوٹھی انواع انواع خوبصورتی کی، کہ اس میں سب جلوس بے شمار قیمت لا انتہا رویوں کا، مثل کم قیمت کے، مرتب و آراستہ اور چاہا توپ خانے مذکورہ مصالحت تیار سے، منتظر سلامی کے، دریں لگے ہیں۔ اور کبوتر خانہ چوٹی، رنگ آمیزی سے اس پار اور اس پار ایستاد ہیں اور ہزار ہا کبوتر ان، رنگے ہوئے، پرواز ہو رہے ہیں۔ اور دریا بے گومتی میں بجرے اور لچکے رنگ رنگ کے بکارو لاتی، خوبصورت، بے شمار، جس کا حال بالائے کتاب کے مندرج کیا گیا۔ اور انھی لوگ اپنی اپنی وردیوں سے دریں، سرخاسرخ باناے سلطانی اور کام زردوزی وردیوں کا، اپنے اپنے بجرے اور لچکوں نقرائی و طلائی پر دست بستہ برابر برابر بیٹھے ہیں۔ اور یہاں جناب قبلہ سلطان عالم و عالمیان سوار ہوئے اور صفت مجمع افواج اردو شاہی پہنچی نہیں ۵۶ تھی فقط گاروہ ترک سواران رسالہ ہمراہی پکتان میکس بہادر کا ہمراہ رکاب، فیض مآب جناب شاہی موجود تھا۔ چنانچہ سوار ہو کر کوٹھی شاہ منزل و مبارک منزل میں داخل ہوئے کہ تماشا بے دنیوی ایک شور و غل بپا کرنے لگا اور اس پار و اس پار دریا کے، جانوران مذکورین بنا بر لڑائی کے، مست کاڈہ ہاتھی اور ارانے اور گینڈے بچھتے و ہرن و گدھے واؤنٹ و سیاہ گوش و جرج، بھری و شیر جما دیا [؟] و دیگر پرند جانوران وغیرہ متفرقات علیحدہ علیحدہ کنوؤں میں حاضر تھے۔ اور اندر کوٹھی کے وہ جملہ جلوس، نقشہ جنت الماوا مزین و آراستہ تھا کہ جس کا بیان انسان کہاں تک کرے اور لکھے۔ کہ اس درمیان میں پہلے جناب نواب صاحب بہادر خدمت شاہ میں حاضر ہوئے اور بعد آداب و کورنش غلامانہ کے، مرخص ہو کر، مست کوٹھی پہلی گاروہ، درستی استقبال جناب لاٹ بہادر کے، روانہ ہوئے۔ چنانچہ جس وقت نواب وزیر الاعظم بہادر دام اقبال سوار ہو کر چلے، وہ وقت بھی لکھنا ضرور پڑا کہ مالائے مروارید و جیفہ و کلغی و سرسج، اور سر مبارک پر مندیل و زارٹ اور ڈروں [کذا] پر نوٹھی بیش قیمت کہ ایک ایک جواہر بڑا بڑا، لافانی اور قیمت میں لا انتہا تھا۔

اور ایک مالالگو بے مبارک میں رونق فزا۔ وہ بھی مروارید، اتقا قانکھی دیکھنے میں آتے ہیں۔ اور چند

جواہر معلوم نہیں، وہ کوئی جواہر رنگین و چمک دکھ رکھتا تھا۔ بے شک سننے میں آیا کہ بعض جواہرات سیاہ شب کو روشنی بخش ہوتے ہیں۔ اور کمر میں شمشیر ولایتی اسیل اور مندریل پر بجواہر لافانی اور انبوہ ساری کا بھی لائق دید و شنید تھا۔ اس جلوس انبوہ قتلوقات سے نواب وزیر الاعظم بہادر، روانہ خدمت جناب صاحب بہادر کی ہوئے کہ بعد داخل ہونے کے، عرصہ آدھ گھڑی کا گزرا تھا کہ لاٹ بہادر کو سوار کروا کر، ہمراہ رکاب ان کی، نہایت دھوم دھام سے رونق بخش کوٹھی مذکورہ ہوئے۔ بعد روانہ ساری کے، جس وقت دروازے اپنے پر ساری آچکی، سب توپ خانے آراستہ ہو گئے اور پرے تین رنجک گولہ اندازوں نے رسالہ میں پہنچائے۔ ۵۷ اور وقت پہنچنے والہ کے پُل کے، کہ اپنی دروازہ سے اور کوٹھی شاہنزل کے درمیان میں واقع ہے، مہتاب کوہران سے ملا دیا جس وقت اندر کوٹھی کے ساری داخل ہوئی، ایک مرتبہ سب توپ خانوں میں بتی پڑ گئی کہ ہر چہا طرف دھما دھمی تھی اور کچھ نہیں۔ اور اس طرف فوجوں کی سلامی شروع ہو گئی کہ ہر ایک مست شور و غل دہل و فہارہ و قرنا کا کہ بجز آواز با جوں اور دھما دھمی توپوں کے، آوازے دیگر نبود۔

اور بندہ بھی اسی انبوہ جنگل آدم میں تھا۔ یہ سب جلسہ دیکھ رہا تھا جس وقت جناب لاٹ صاحب بہادر اس میدان گلستان کوٹھی میں پہنچے، ایک بار تاج شاہی ہو پدا ہوا کہ بادشاہ خود واسطے ساری کے پیدل آئے، صحن کوٹھی میں تشریف لائے کہ با ہم ملاقات شاہانہ پیش آئی۔ کہ اول لاٹ بہادر نے تاج شاہی اتارا اور جناب قبلہ عالم بہادر نے فوراً سلام کیا اور ہاتھ میں ہاتھ ملا کر جلاتے ہوئے اندر کوٹھی کے داخل ہوئے۔ اس وقت باجے والے، بین انگریزی کے، یہ غزل دل سوز بجاتے:

عارض است این یا قمر یا لا لہ حراست این

یا شعاع خس یا آئین دلہا ست این ۵۸

اور بے شمار طائفہ کیسیوں کے

ہمیشہ دلبری سو [صد] جان مبارک باشد

علی تیرے پشت پناہ شاہ مردان باشد

یہ مبارکبادی گارہے تھے۔ اس وقت درود یار ہزار ہا کٹھیوں شاہی کے عالم سکوت تھے۔ عجب سیر و تماشا اس سرزمین پر واقع ہو رہا تھا۔ گلستان ارم شرمارہا تھا اور پار دیاے گومتی کے جگہ جگہ مست کا ڈہ ہاتھی زنجیروں اپنی میں واسطے لڑائی کے جھوم رہے تھے۔ اور پیچھے کوٹھی کے تھیر بانسوں کے، اس میں جانوران،

شیر و چیتے و چرغ و سیاہ گوش، سب شور و غل مچا رہے تھے اور گنڈے اُس پار ملا زمان لیے ہوئے حاضر ہیں۔ چنانچہ چند عرصہ تک گفتگو شیریں اشفاقانہ شاہ میں باہم واقع رہی۔ بعدہ چاہپانی پر تشریف فرما ہوئے کہ تمام کوٹھی عطر آلودہ تھی۔ کہ انواع انواع کھانے اور شراب وغیرہ ظروف [ظروف] چاندی اور سونے و جڑاؤ کے ان میزوں پر کہ سب کا رخانہ زرنگار تھا۔ وہ چمچے اور کانٹے، سونے جڑاؤ کے، برابر ایستاد میزوں پر رکھے اور کرسیاں موصوفہ، کہ ایک ایک قیمت میں نایاب زمانہ، رکھی ہوئیں۔ ان پر شہزادگان عالی شان اور مرشد زادہ بہادر اور جرنیل صاحب بہادر اور جملہ صاحبان انگریز لوگ و میم لوگ، صاحب حسن و جمال، صورت و سیرت اپنی اپنی پوشاکوں پر ستانی سے جلوے دے رہے تھے۔

قصہ ہاتھیوں کی لڑائی کا:

بعد ان فراغِ نوش فرمانے کھانے اور چاہپانی کے، سب امیران و شہزادگان موصوفہ کوٹھی اور برآمدے میں؛ وہ ہر آمدہ کہ اس پر ہزار ہا کرسی زرنگار آراستہ اس پر سب رونق افزا ہوئے۔ کہ اس درمیان میں حکم سواروں کو پہنچا کہ ہاتھی مست کولاویں کہ برابر سوار لوگ دوڑے اور ہاتھیوں کو ملا کر حاضر لائے۔ چنانچہ اول جوڑ حسین بخش و مولا بخش کے لڑے۔ ایک ادھر سے اور ایک ادھر سے۔ جس وقت دونوں ہاتھیوں کی آنکھیں آپس میں ملیں، بے تماشا [بے تماشا] دوڑے اور باہم بھڑ گئے۔ خوب لڑے۔ جس وقت کہ دیکھا کہ نہیں چھوٹتے ہیں، بان والوں کو کہا کہ بان ماریں۔ چنانچہ بان والے نے بان چھوڑا۔ کہ ہر دو گھبرا کر بھاگے اور چھوٹے۔ بعد ازاں دوسرا جوڑ مسمی حیدر بخش اور ہمایوں گنج آئے۔ جس وقت باہم دونوں بھڑے، حیدر بخش بھاگا اور ہمایوں گنج اکھاڑے سے جدا نہ ہوا۔ بعدہ مسمی کشور اور ظفری نگر کا جوڑ لڑا۔ یہ جوڑ خوب لڑا کہ لائق دید تھا۔ سبحان اللہ! بعد ازاں چرخ اور گینڈے، گدھے و سیاہ گوش سب لڑائی کے کہ عرصہ ایک پہر تک نشست شاہن میسونز [مخلوط] رہے۔ آخر شمس، بعد تو اضیع و مدارات بادشاہ سلامت اور لاٹ صاحب بہادر دونوں شاہ والائے برخواست فرمائے کہ اس وقت ساتھ ہی لکھ با آدی اپنی اپنی راہ ہوئے۔ وہ وقت بھی عجب سیر و تماشا [تماشا] کا تھا کہ جس قدر آدی، باشندہ بلندہ نکھنوا تھا، تہملہ ان چہارم حصہ ہشتم حصہ بھی نہ تھا۔ جس پر منار دو گوش اس پار اور دو گوش اس پار بالکل سر ہی سر دکھائی دیتا تھا کہ لاٹ صاحب بہادر کو حضرت نے بخوشی و خرمی تمام، رخصت فرمایا۔ وقت سوار ہونے لاٹ صاحب بہادر کے، پھر توپ خانوں میں تہتی پڑ گئی اور سپاہ کے فرقوں کی سلامی پہنچنے لگی، اور ناچ و رنگ

کا شور و غل مچ گیا تھا۔ سبحان اللہ! کیا کارخانہ عظیم الشان، سرکار شاہ اودھ ہے کہ تحریر و تقریر سے باہر۔ کہاں تک لکھنا اور بیان کرے۔

بعد ازاں جناب لائے بہادر رخصت ہو کر کوٹھی بلی گارڈ میں تشریف فرما ہوئے اور حضرت ظل سبحانی خلیفۃ الرحمنی خلد اللہ ملک ہم بھی سوار ہو کر اپنی کوٹھی خاص میں داخل ہوئے اور میاں شہریار مردہی و میاں افضل مردہی باہر آئے اور جمع مردمان افواج اردلی سلطانی سواروں اور پیادوں کو رخصت کیا۔ اور جملہ جلوس شاہی بھی اپنی اپنی جگہ روانہ ہوا۔ اور جتنے امیران و شہزادگان و رفیقان بلند مکان اور متفرقات درباری لوگ صاحب نفس، اور اہل ہاتھی پاکی و ناکی و گھوڑے وغیرہ برخواست ہو کر روانہ اپنے گھروں کے ہوئے۔ فقط۔

کوٹھی بلی گارڈ

بعدہ بتاریخ دوازدہم ذی الحجہ ۱۲۶۳ ہجری، روز یک شنبہ، مطابق اکیسویں ماہ نومبر سنہ ۱۲۶۳ ہجری، شہریار حسب دستور روزمرہ کے، جلوہ افروز ہوا اور شہزادگان و عزیزان و امیران و رفیقان اور مردم افواج اردلی سلطانی خاص دونوں وقت صبح و شام در دولت فلک شوکت پر حاضر آئے لیکن کچھ قرینہ بطور جلوس کے بدو قوع نہ آیا۔ بعد ازاں، بتاریخ سیزدہم ذی الحجہ ۱۲۶۳ ہجری، روز دو شنبہ، مطابق بائیسویں ماہ نومبر سنہ ۱۲۶۳ ہجری، عالمیان مآب، وقت سہ پہر کو جناب لائے صاحب بہادر کی ملاقات کو کوٹھی بلی گارڈ میں رونق فزا ہونے لگے۔ چنانچہ اول راجا غالب جنگ بہادر کی معرفت سب رسالوں اور پلٹنوں و فیل خانوں و کبھی خانوں و متر خانوں وغیرہ اور جمع امیران و رفیقان و درباریان میں چوہدار اور سوتلہ [سونٹا] بردار حکم پہنچا گئے کہ تین گھنٹہ بجے، جناب قبلہ عالم بہادر، دام ملک ہم، واسطے [واسطے] ملاقات لائے بہادر کے، کوٹھی بلی گارڈ تشریف فرما ہوئیں گے۔ اور راجا غالب جنگ خود واسطے مرمت اور آرائشی جلوس سواری کے مستعد و سرگرم۔ چنانچہ ایک بجے سے سب رسالے ترک سواران، مرقوم الصدر، جن کا وصف بالا لے کتاب تحریر ہے، وردیوں جلوسی زرنگار سے در دولت فلک رفعت پر حاضر اور چند کھیاں اور گھوڑے خاص موصوفہ سواری بادشاہ کے اور مرزا لعل محمد، چیلہ فوجدار، چند ہاتھی بڑ یورو جھول گنگا جمنی آراستہ کیے ہوئے، دست بستہ حاضر، اور توپ خانے میدان رنے موتی محل میں اپنے اپنے موقع سے دریں، اور شہزادگان والا جلوس ساریوں اپنی سے حاضر ہوئے اور جمع امیران و رفیقان مع پوشاک انواع انواع سے مستعد تھے۔ یہ سب درباریان در دولت پر آچکے اور منتظر برآمد ہونے شاہ والا کے، جیسا

کہ گوش روزہ دار بر اللہ اکبر است اور فقار خانوں میں نوبت اور باجہ بین انگریزی کا ٹکورا، کہا ریاں مثل پر یاں ادھر سے ادھر اور ادھر سے ادھر آتیاں اور جاتیاں۔ وہ بھی وقت عجب سیر گلستاں جتاں تھا۔

بعد ازاں قریب دو بجے، بلکہ عرصہ زیادہ، دو مصاحب لائے صاحب بہادر کے، اور چھوٹے صاحب بہادر یہ سب پہ سواری ہاتھیوں، واسطے پیشوائی جہان پناہ سلامت کے آپہنچے اور اندر کوٹھی خاص کے داخل ہوئے اور یہاں در دولت پر سب لوگ مردم افواج اردلی سلطانی، تیار و دریں ہو گئے۔ اور گولہ اندازان اپنے اپنے عہدہ پر کاروبار سلامی سے دریں۔ اتفاقاً تین گھنٹہ بجے دن کو، جل چل [بل چل] برآمد شاہی کی ہوئی۔ اول اندر کوٹھی کے، سلامی بین و گاروہ کی ہوئی کہ یہاں سب لوگ اور امیران تیار ہو گئے۔ اور خلاصی توپ خانہ کا بھی جھنڈے سے ہوشیار تھا کہ جناب واجد علی شاہ، بادشاہ غازی خلد اللہ ملک ہم باہر سواری بوجہ سوار ہوئے کہ ایک بار بجے فرقوں کے بچنے لگے اور سلامیاں اترنے لگیں۔ کہ باہر دروازہ کلاں پر ہاتھی پر سوار ہوئے اور لعل محمد چیلہ نمک خوار قدیم، جوڑ جڑاؤ سے عالم سکوت میں آہستہ آہستہ پلاتا اور میرزا خانی خواصی نشین قدیم خواصی میں، اور ایک طرف ہاتھی مصاحبان انگریز لوگ، چھوٹے صاحب وغیرہ کے، اور ہاتھی مرشد زادہ آفاق کا، اور ہاتھی جرنیل صاحب بہادر کا، اور ایک سمت ہاتھی نواب وزیراعظم بہادر کا، اور ہنوی بادشاہ کے۔ یہ جمع ہاتھی مشرق بڑیور و جھول، کا پتھر وطلائی گنگا جمنی سے قرینہ بہ قرینہ، ہمراہ سواری بادشاہ کے، اور بیچ میں ہاتھی شاہ والا جاہ کا۔ کہ مرزا لعل محمد چیلہ فوجدار ہاتھی کو ہوتا اور جوڑ جڑاؤ پلاتا، اور چو طرف ہاتھی امیروں اور رفیقوں کے، وہ بھی جلوں سے مرتب اور آگے انہوہ سواری کے، جمع بھالہ برداران و برچھی برداران و کتی برداران و بان برداران، کوڑے برداران، پھر یہ ہائے سرخاسرخ سے چھکا چھک ہو رہے تھے اور سب رسالے متفرقات رتبہ بہ رتبہ تری بری [کذا] سے آراستہ، وہ جملہ میدان سڑکوں کا گلزار بنا تھا اور جہاں پناہ سلامت بھر بھر مشیت، روپے لٹاتے جاتے تھے کہ ہزار ہاشیدی اور دیگر مردم تماشین، باشندہ بلند موصوف لوتے تھے اور مارے شور و غل کے بات نہ سنائی دیتی تھی۔ برابر پتھر آروپوں کا چل رہا تھا۔ اس وقت بادشاہ سلامت اور مصاحبان لائے صاحب بہادر اور شہزادگان رومال دے دے بیٹھتے جاتے تھے۔ تا آنکہ اس طرح دروازہ آخر تک سواری شاہ والا پہنچی کہ یکبار سلامی توپوں کی چلنے لگی کہ ایک سیرنا دیدہ نظر میں گزرتی تھی۔ آہستہ آہستہ سواری رواروی میں اور نقیب باواز بلند صداے بادلی دیتا ہوا، ادب سے، سلا خطہ بادب سے نگاہ روہر کرتا ہوا۔ سواری خاقانی داخل کوٹھی صاحب کلاں

ہوئی کہ وہاں بھی توپ خانہ انگریزی تیار تھا۔ وقت پہنچنے اندر میدان صحن چمنوں کوٹھی، سلاخی سلطانی توپ خانے کی فیر ہوئی اور جہاں پناہ سلامت ہاتھی پر سے اترے اور سب شہزادگان نواب صاحب بہادر اور جناب مرشد زادہ بہادر و جرنیل صاحب بہادر ہمراہ سواری کے اپنی میں، لائے صاحب بہادر و صاحب کلاں بہادر واسطے استقبال حضرت کے، صحن چمن تک تشریف لائے کہ لائے صاحب بہادر نے تاج شاہی سر سے اتارا اور حضرت نے سلام کیا کہ دونوں صاحب باہم ہاتھ میں ہاتھ ملائے اور ہلاتے ہوئے، ہستے، اندر کوٹھی کے داخل ہوئے۔ وہاں پر انگریزی میم لوگ حسن و جمال، صورت و سیرت میں یکساں زمانہ، کہ پرستان شرماتا تھا، چو طرفہ صحن اور چمن، روش ہائے باغ میں ایک کا ہاتھ ایک پکڑے ہوئے سیر کرتی پھرتی تھیں کہ تمام مردم فوج اردلی شاہی بشکل تصویر نیگے تھے اور مصاحبان سب برابر کرسیوں پر ایستاد اور دونوں شاہان میں گفتگو شاہانہ مجاہدہ عرصہ تک رہی اور کچھ تقریر غلو تانہ، غلو ت میں علیحدہ در پیش رہی۔ کہ اس عرصہ میں تیاری سوار ہونے کی متصور آئی کہ سب انبویہ مردمان افواج اردلی خاص سلطانی اپنے اپنے عہدے پر تیار ہو گئے۔ چنانچہ اس وقت لائے صاحب بہادر نے مرشد زادہ مرزا ولی عہد بہادر کو یاد فرمایا اور بعد شفقت و پرورش مربیانہ کے، ایک ہاتھی عماری دار مع زیور و جھول گنگا جمنی کا ربار یک مرحمت فرمایا اور نہایت پیار کیا۔ چنانچہ اس وقت مخلوقات باشندہ کھنڈ سے شاد و صفت جناب لائے صاحب بہادر کی ہو پدا تھی کہ ایسے اہل شجاعت سخا کوئی تشریف نہیں لائے۔ یہ مزاج لائے صاحب کا ہے۔ اتنے میں شاہ والا برآمد ہوئے اور ہر سلاخی توپ خانے انگریزی کے فیر ہوئے اور جہاں پناہ بہادر پھر ہاتھی پر سوار ہوئے اور چھتر اسیم وزر کا لٹاتے ہوئے اور وہی مصاحبان جو کہ پہلے آئے تھے، وہ بھی ہاتھیوں پر سوار موافق جلوں اول کے۔ پھر سواری جہاں پناہ جلوہ گر ہوئی اور شیدی لوگ روپے لوستے تاکہ رواروی سب سواری مدد و داخل کوٹھی خاص ہوئی۔ اور ایک بار سلاخی توپوں غلہ کلاں کی پھر فیر ہوئی۔ اور جہاں پناہ سلامت اندر داخل ہوئے اور ہر طرف صدائے مبارک بادی کی شروع ہو گئی۔ اور سب مردم افواج اردلی سلطانی اور امیران شہزادگان کو حکم برخواست کا مردہی لوگ پہنچا گئے۔ چنانچہ سب سواریاں امیران و شہزادگان بھی سلام کر کے مرخص ہوئے اور وہ مصاحبان انگریزی رخصت ہو کر روانہ ہوئے۔

محمد علی شاہ کی فاتح کا دن:

اُس روز تیاری روشنی اور آتش بازی کی حسین آباد میں بادشاہ محمد علی شاہ جنت آرام گاہ کی فاتحہ کے

واسطے ہو رہی تھی۔ شہر والے لوگ مشہور کرتے تھے کہ لاٹ بہادر کی تواضع میاں عظیم اللہ خان اور نواب شرف الدولہ بہادر کرنا چاہتے ہیں، اس لیے یہ سب جلوں مرتب ہوتا ہے لیکن عقل سے اور سننے لوگوں سے دریافت ہوا کہ بعد سال کے فاتحہ بادشاہ غلہ کین کا ہوتا ہے۔ چنانچہ خوب تیاری اس امام باڑہ کی ہو رہی تھی اور مکانات وہاں کے خود جلوں رکھتے ہیں کہ بادشاہ مرحوم نے عیسیٰ حیات اپنی، اس طرح کی تیاری عمارت شاہی کروائی تھی کہ وہ مکانات جنت الماوا ہو رہے ہیں۔ بہشت بھی رشک لے جاتا ہے کہ رومی دروازہ آصف الدولہ بہادر، جنت آرام گاہ سے تا نواز گنج، برابر عمارت پختہ تعمیر ہوتے چلے ہے کہ جن کا حدیث شمار۔ اول امام باڑہ، خاص قبران کی کا، نہایت عمارت باریک تعمیر کہ گنبد ہے طلائع کلاں اور اندر اس کے جلوں اسباب ہزار ہا، جھاڑ جمیع رنگ شیشہ اور علم ہزار ہا سونے اور چاندی و جزا و رنگ رنگ کی مردنگیاں و دیوار گیریاں اور کنول و فانوس و ہائریاں وغیرہ اور چند صحرائیں مقدس نقرئی و طلائع خالص اور چند در چند اسباب قیمتی لکھو کھا روپوں کا، اور چہار ہر طرف دیوار سنگ مرمر پر قرآن شریف، تیس سپارہ، بخط ولایت کندہ کیا ہوا اور باہر صحن چمنوں میں ایک نہر برابر دور رنگ، تا دروازہ کلاں مع آرائش آراستہ، اس میں مچھلیاں جملہ رنگ، اور چمن بندی انواع انواع پھولوں و میوؤں و درختوں کی، اور زمین سب امام باڑہ کی شکل شطرنج سیاہ و سفید سنگ مرمر و سنگ عیسیٰ و سنگ موسیٰ سے درست اور داہنے بائیں وہ منزل مکانات شکل مسجد، کہ وہ بھی زیارت گاہ ہے اور دروازہ تین آہنی، اور باہر دروازے کے برابر بازاریں صحن وسیع تک کہ جمیع نعمت اور اسباب طرح طرح اور جہازات اور ظروف اور جملہ اسباب متفرقات ضروریات فروخت ہوتے ہیں اور بالائے دروازوں کے توپیں چہار ضرب تیار، ان کے گولہ انداز و خلاصی^{۹۵}، تنخواہ، وثیقہ دار اور جملہ معماران و مزدوران بھی اور باغبان وغیرہ سب وثیقہ میں پاتے ہیں، ہر روز مرمت حاضر و مستعد اور دروازہ باہری بڑا آہنی، وہ بھی جواب رومی دروازہ کا۔ لیکن رومی دروازہ بہت بڑا ہے۔ یہ قدرے چھوٹا ہے، لیکن عمارت اس کی بہت باریک و خوبصورت اور سڑک پختہ دل کشا تک شمول تیاری امام باڑہ کی حسن باغ تک، دو طرفہ برابر فانوس ہر روز روشن ہوتے ہیں۔ اور باہر صحن کے گنبد خانہ، نہایت بہتر و پختہ اور ایک منزل ست کھنڈا، عمارت کلاں، ہفت منزل اور تا لاب بھی اس قدر دروازہ اور ہشت پہلو سرخ رنگ کا، چو طرفہ اس کے نہایت عمارت کلاں ہفت اور غسل خانہ زنانے اور مردانے اور متفرقات مکانات بلند اور تصویرات سنگ مرمر سنگ سرخ طرح طرح کا۔ چنانچہ جو چیز ہے، لافانی ہندوستانی ہے۔ اور ایک مسجد کلاں

بشکل جمعہ مسجد تعمیر دی، وہ بھی نہایت عمارت بلند اور پختہ کہ جمیع عمارات شہر لکھنؤ اس کے آگے ۶۰ زیر معلوم ہوتا ہے۔ اگرچہ عمارت حسین آباد کی، جہاں تک لکھے وہاں تک شمار ندارد، اور مالک اس کامیاں عظیم اللہ خان۔ اگرچہ قوم حجام لیکن عجم شریف رکھتا تھا کہ آتما کی رفاقت اگر کرے، تو اتنی کرے کہ اب تک مجاور اس قبر کا بنا ہوا چاروب کشی کرتا ہے۔ جس عہد میں محمد علی شاہ بہادر تخت نشین تھے، اور یہ شخص حاضر خدمت تھا، ہر چند جملہ اہالیان سرکار کے، اس کو اکھاڑا اور چاہا کہ اس دربار میں یہ شخص نہ رہے، لیکن جہاں پناہ خلد مکان نے پیارا اس کا کم نہ کیا بلکہ روز بروز دنیا وہ پرورش کرتے رہے اور یہ بھی بجز ذات ان کے، دوسرا امر نہ جانتا تھا اور حسین حیات اپنی، سب تدبیرات و تجویزات امام باڑہ مذکورہ کی، اور وحیہ مکمل کر کے، نئی راس کو کر دیا۔ چنانچہ وہ شاہ عالی جاہ مر گئے اور یہ اپنی خیر خواہی اور نمک ہلائی [حلائی] سے باز نہ رہا۔ اب تک اس تربت مظہر پر چاروب کشی کرتا ہے اور ہر جمعرات کو مجلس جناب امامین علیہ السلام ہوتی ہے اور بعد سال کے فاتحہ۔ یہ سب انواع انواع صرف اور عشرہ محرم میں صرف اور مرمت جمیع عمارات عالی شان اور جلوس وغیرہ کے، اس کا صرف لکھو کھا روپے ہوتے ہیں۔ کمر بستہ ان صرفوں پر رہتا ہے اور مزاج مردم ہندوستان میں اس قدر سفائی [صفائی] کا کم دیکھا۔ جو اسباب و چیزیں، خوش وضع اور خوش قطع اور مختصر، نہ بڑی، نہ چھوٹی۔ جو مکان اس کی سکونت کا دیکھا، لائق تعریف کے۔ چنانچہ فی الحال مکان سابق اس کا جہاں پناہ نے اپنے مکانات شمول کرنا چاہا لیکن اس نے نہ دیا۔ آخرش یہ بحث بسیار قیمت مبلغ چار لاکھ روپے کو خرید کر کے، دوسرا مکان اور بھی تعمیر حجام کا تھا، وہاں رہنا اختیار کیا۔ وہ مکان بھی جنت ثانی ہے۔ اور عشرہ محرم میں صرف امام باڑہ حسین آباد کا، اگر انسان خیال و قیاس کرے عقل کو دوڑ نہیں کہ فقط روغن ماریل اور چربی موم کی بتی، قریب بارہ روز تک تمام دیوار گیری باہر سے اندر تک کہ سب دیواروں میں مسل [مثل] گل یوٹے کے، گلاس قریب ایک لاکھ پنجاہ ہزار چڑھائے جاتے ہیں اور چابجا ہر مکانات صحن میں، صد ہا جھاڑ سرخ و سیاہ، سفید، سبز آراستہ کر کے روشن ہوتے ہیں۔ اور اندر امام باڑہ کے بے شمار جھاڑ سب رنگ، کوئی بیس بیس موم، کوئی پچاس بیس موم کا اور کنول ہزار ہا اور دیوار گیری و فانوس، ہانڈیاں اور مردنگیاں ہزار ہا اور زمین دوز فرشی جھاڑ ہزار ہا، یہ سب روشن ہوتے ہیں۔ اس صرف کا انسان کہاں تک خیال کرے۔ اور ایک سرائے پختہ مسافروں کے آرام کو، چو طرف مکانات رختہ اور اصطلیل گھوڑوں مسافروں کا، اور مکان نان پزوں کا۔ وہ بھی خوبصورت۔ اور ہر جگہ گنبد طلائی سرخ اسرخ عمارت، جدھر دیکھو اُدھر گلستان ارم

ہو رہا ہے۔ بیت

اگر فردوس بر روی زمین است
ہمیں است و ہمیں است و ہمیں است
بلکہ فردوس بھی رشک لے جاتا ہے۔

حسین آباد کی سیر:

چنانچہ ایک روز یہ عاصی اور میر کرم رسول ترک سوار کو ہمراہ اپنے لے کر، گھوڑے پر سوار دونوں شخص، سمت حسین آباد ویرانے سیر، وقت ایک باش، شب گزشتہ کے روانہ ہوا۔ سنا تھا کہ تیاری جلوں تو اشع جناب لائے صاحب بہادر آج کے روز ہے سو وہاں دیکھا کہ سب تیاری و سامان وغیرہ بطور روشنی کے تھا لیکن روشنی اور جلوں اس دن غلط تھا۔ بندے نے بطور میلہ دیکھنے کے خرچ بھی ہمراہ بدست بسالت سائیکس لے لیا تھا، سو چاکر یہی اٹھارے راہ میں ہم سے چھوٹ گیا۔ وہ صرف اسی پاس رہا۔ چند امورات کی تکلیف بھی پائی۔ لاچار ہم اور سید بے چارہ، آہستہ آہستہ سیر کرتے مکان پر چلے۔ جس وقت راج گھاٹ کی سیر کر، گھر پہنچے، اس وقت سائیکس بھی کجخت ملا۔ پھر کیا ہونا ہے۔ مطلب ہاتھ سے جاتا رہا۔

گریم صاحب سے ملاقات:

اور بعد پھر نے حسین آباد سے، ایک دوست مرے، مسی گریم صاحب، کپتان بنوری صاحب کی پلٹن کے افسر، گلہ گنج میں سکونت رکھتے ہیں، وہاں جانے کا اتفاق ہوا۔ چنانچہ صاحب مذکورہ مکان میں سوتے تھے۔ وقت شب کے دیکھ کر بہت گھایڑی ہوئے۔ بندہ نے اپنی طبیعت میں کہا کہ آخر مرے آنے کا بار ہوئے گا۔ یہ سمجھ کر مکان کو پھرا۔ وہ سید بچا رہ آگے چلا گیا۔ کچھ چیز مول لیتا تھا۔ اس عرصہ میں بھی پھرا۔ اس سید نے اسرار [اصرار] کیا کہ کیوں پھرے؟ میں نے جواب دیا کہ مے کا کچھ شیشہ رنگ بد رنگ دریافت ہوا۔ اس سبب سے میں پھر آیا۔ آخر ش آہستہ آہستہ خاص بازار کے باہر، کنارے اردلی بازار کے، اندرون چینی بازار پہنچے۔ وہاں سے سڑک سڑک سیر چاندنی کی دیکھی اور یہ شعر پڑھتے ہوئے چلے آتے تھے^{۱۲} کہ

دھوپ بہتر ہے، شب فرقت کی بدتر چاندنی

صاعقہ کی طرح سے گرتی ہے مجھ پر چاندنی

بعد ازاں رواروی، اپنے خیمہ گوشہ تنہائی میں آ بیٹھا۔ وقت صبح کے، حسب دستور روزمرہ غسل کر

کے پھر سیر کرنے چلا گیا۔ اور آج کے روز یقین ہے، کہ فاتحہ سال بادشاہ محمد علی شاہ کا حسین آبا و میں واقعی ہوئے گا۔ اس روز بے شک عجب سیر دیکھنے میں آئی، کہ جو امر شعور اور صفائی میاں عظیم اللہ خان کا کسی کام میں ہوتا ہے وہ تیاری زمانے سے نزائی ہوتی ہے کہ اس روز ضرورتاً شاہے دنیوی نظروں میں گزرے گا۔ زندگی ہر طور خوشی و راحت سے گذری۔ یہی لذت عیش دنیا ہے اور یہ نہیں ہو سکتا ہے کہ رب العزت نے لکھیا روپے، اپنی کریم سے بندے کو عنایت فرمائے، وہ کمبخت اس کو مثل انڈوں مرغی کے، پرستش کرتا ہے۔ جس وقت وہ بچے پیدا ہو کر جوان ہوئے اسی پر چڑھ بیٹھے۔ اسی طرح آدمی کا حال ہے کہ تمام عمر ایک ایک پیسہ جوڑ جوڑ کے بے شمار روپے جمع کیے۔ نہ آل نہ اولاد، جب مر گیا، جس کی قسمت کا تھا، اس نے لے کر ناچ و رنگ اور راہ خدا میں ہزاران نیک نامی کے کام ادا کیے اور اب بھی خوب عیش و نشاط سے بسر کرتا اور کوئی ہوس نسبت دنیا باقی نہ چھوڑی۔ اور وہ بد نصیب جہنم میں ان روپوں کا شمار کر رہا ہے اور رہتا ہے کہ یا معبود! ایک ساعت اگر دنیا میں جاؤں، تو سب جمع تیری راہ خدا میں بخش دوں، کہ عوض اس کا یہاں قبر میں پاؤں۔ بقولیکہ جیسا ہے کرے ویسا ہے پائے۔ بحکم شیخ سعدی شیرازی

خیان ز امور بد میخورد

خیلان غم و [ہم] سیم و زر میخورد

سب کا سر بلند، بخیل کا گورنگ۔

اب ارادہ بندہ کا یہ ہے کہ حال جلوس محمد علی شاہ بادشاہ خلد مکان کا، کہ بعد سال کے فاتحہ ہوتا ہے، ضرور دیکھ کر اس کتاب میں مندرج کروں، کہ وہ مکانات بھی لائق تحریر ہیں کہ مقام حسین آبا و بھی ملک لکھنؤ میں فروس بریں ہے۔ چنانچہ اسی روز بتاریخ سیزدہم ماہ ذی الحجہ ۱۲۶۳ ہجری، روز دوشنبہ، مطابق بائیسویں شہر نومبر، سنہ اللہ عیسوی، یہ عاجز واسطے ہوا کھانے کے، وقت صبح کو، حسب دستور ہمیشہ روزمرہ کے، گھوڑے پر سوار ہو کر طرف چارباغ کے راہی ہوا۔ وہاں سننے میں آیا کہ پتہ صاحب بہادر تدارک و تیاری آمد لاٹ صاحب بہادر تو اضلاع اُن کی کی چیتو رکھتے ہیں اور مصروف کاروبار مہمان داری میں مصروف [کذا]۔ یہ عاصی بھی واسطے ملاقات پتہ صاحب موصوف کے، اشتیاق مند ہوا اور باگ گھوڑے کی اس طرف پھیری۔ جا کر دیکھا میں نے تو بے شک تمام باغ کو پھرتی سے پاک کروا کر شکل جناں ترشید دیا ہے۔ اور جملہ اسباب میز و غیرہ کا

درست و آراستہ ہے، جیسا کہ سامان شاہی ہوتا ہے، اسی طرح کچلوں بسیار سب خیر الفرام کی تھی، مع فرش و خیمہ قنات اور مکانات، رنگ آمیزی سے نیرنگ اور طرح طرح کا سامان اور منظر و ف و چچے و کانے سونے اور چاندی کے سجے ہوئے اور قیم صاحب ان کی اور ہمیشہ صاحب گلدستے رنگ برنگ تیار کر رہی تھیں۔ اور یہ حقیر ان کی ہمیشہ صاحب کو نہیں پہچانتا لیکن لیاقت و شرافت ان کی اور غربا پروری اور دوست شناسی انگریز صاحبان عالی شان کی، کوئی طرح اپنی شرافت و نجابت کو نہیں بھولتے ہیں۔ اور اپنی دولت سے ہرگز خاطر کشیدہ نہیں ہوتے۔ اور مذہب عیسائی کو ازراہ خاطر داری اور محبت دلی سے محتاج نہیں دیکھ سکتے اور غرور و تکبر سے بیرون۔ کیوں نہ رہے العالمین ان کو تاج بخشی فرمائے اور عمل داری پر مستحکم رکھے۔ جملہ امور ات سادہ و فنی اور سادہ دلی رکھتے ہیں۔ ایک بار جیسی ملاقات کریں، غریب ہو یا امیر، اس سے ہر دم، ہمہ وقت، جمع نوع خاطر اور خاطر داری سے کبھی باہر نہیں رہتے۔ ہزار آفرین! چنانچہ کپتان ہانگٹن صاحب بہادر اس عاجز سے ملاقات کا گاہ بگاہ اتفاق ہوتا ہے۔ حسب دستور اول مہربانی و عنایت و دستار سے بدل و جان پیش آتے ہیں اور میں اگر چاس پرورش مجاہد کا سزاوار نہیں ہوں، کیا باعث، وہ امیر والا شان اور میں بندہ ناچیز! کسی امر دنیوی میں بادشاہ یا وزیر یا امیر سے طالب ملاقات نہیں۔ اور ہر اک کی طلب سے اس زمانہ با اتفاق میں دور رہتا ہوں۔ لہذا جو مرتبہ ریاست اور دوست شناسی کا کپتان ہانگٹن صاحب بہادر میں پایا گیا، بے شک یوں ہی رئیسوں و زمانہ سابق کا دستور تھا اور دیکھا۔ چنانچہ ان کی بہن سے شناسائی نہ تھی، خود کپتان صاحب نے ذکرنا لائق اس عاجز کا زبان مبارک سے فرمایا کہ یوسف کل بھی شخص ہے۔ وہ از حد مہربانی مریدانہ پیش آئی اور وہ گلبن رشیم ولایتی پٹی کی مجھ کو دکھلائیں اور چاہ تیار کروا کر منگوائی کہ بتواضع مجاہدہ پیش آئیں۔ اور بعد ازاں بہت تیاری کھانے پر پیئے اور جلوس میز وغیرہ دیکھنے میں آئی۔ عقل میری دنگ تھی کہ جو جو سامان تدارک کھانے لائے بہادر کا دستور شاہانہ چاہیے، وہ سب موجود۔ اور اس باغ کو کپتان صاحب موصوف نے خوب بجلوس تیار کروایا تھا۔ جس طرح مزاج عالی شان صفائی انگریز صاحبان والا مرتبت کو لاحق حال ہے، اس سے زیادہ مرتب دیکھا۔ سبحان اللہ! کیا کیا تدبیرات اور تجویزات خردمند قوم صاحبان انگریزوں کی ہے کہ جو امر ہے عقل ہندوستان سے افزوں اور جملہ چیز خوب صورت اور رازاں، حکمت صاحبان سے جمیع جگہ میسر ہوئی۔ چنانچہ اس عرصے میں بڑے صاحب تشریف فرما ہوئے۔ بھر و بچنے ان کے، کپتان صاحب مدوح نے بخوشی اور بتواضع بسیار ہاتھ میں ہاتھ دے کر، اور بعد سلام

علیک، دستور انگریزی سے ان کو لیا۔ اور با اشارہ مجھ عاصی کی طرف، بڑے صاحب نے کہا کہ یوسف حلیم کل پوش کہ جس کی کتاب بہ الفاظ اردو، در باب سیاتی جہاں، اور سیر ملکوں اور ولایت انھوں نے خوب سیر و نبوی دیکھی، وہ یہی ہیں۔ یہ سن کر بڑے صاحب بہادر نے مجھ لائق سے ملاقات، بحرف دوستانہ اور اشفاقانہ بیان، فرمائی۔ تاہم چند اتفاق نشست و برخاست رہا۔ بعد ازاں اس عاجز نے خیال آمد لاٹ بہادر کا کیا۔ اور مجھ کو موقع وقت کا، بدوں ملاقات ان کے، روانہ مکان اپنے کا ہوا۔ لیکن سنے میں آیا کہ لاٹ صاحب بہادر اس روز روئی افروز نہ ہوئے۔ جو کچھ کہ تیاری اور جلوں اس روز پکتان صاحب نے کیا تھا، وہ سب برباد ہوا تھا۔ مجھ کو یہ سن کر نہایت صدمہ واقع ہوا۔ بسبب کار ضرورت کے لاٹ صاحب بہادر کا تشریف لانا نہ ہوا۔ کچھ معاملہ، چنانچہ ہزار ہا کاروبار از حد ضرورت میں لاٹ بہادر منتظر رہتے ہیں۔ ایام فرصت کے نہ تھے۔ آخر شام وقت شام کے، اس روز یہ عاصی اور میر کرم رسول، ہمراہ میرے، واسطے سیر حسین آباد کے، کہ وہ امام باڑہ محمد علی شاہ بادشاہ فروں منزل کہ ثانی بہشت [ہے]، روانہ ہوا۔

تو اس روز عجیب تماشاے ملک لکھنؤ دیکھا کہ یہ سیر اتفاقاً ٹانگا ہ میں گزرتی ہے۔ کہ جس وقت ہم دونوں مکان پر سے چلے، تو راہ راہ روشنی دکانوں اور سڑکوں کی دیکھتے اور بھالتے، راہ گولہ سنج اور خاص بازار سے، کہ وہ وقت لائق سیر کے ہوتا ہے۔ برآمدوں پر کسی لوگ، اپنی اوقات کے موافق، کوئی پوشاک زرتار کوئی پوشاک دوشالوں، کوئی سادہ وضعی، کوئی پوشاک رنگین پہنے، برآمدوں پر اور دکانوں میں اور کھڑکیوں میں، آراستہ آراستہ، بیٹھی ہوئی ہیں۔ اور بھنگیریں بھی بیکل پر یاں پوشاک قیمتی سے درست و آراستہ بیٹھیں؛ حقہ لوگوں کو پلاتیاں اور اشارے آنکھوں کے بتلاتیاں۔ اسی طور سے سیر و تماشا دیکھتے ہوئے سڑک پختہ پر روشنی فانوس میں روی دروازہ تک پہنچے کہ وہاں سے ہمارے سڑک پختہ، مع بایں جلوں فانوس ہائے اور دوطرفہ خانچہ والے مٹھائی اور نعتوں کے ہمارے۔ اور جمیع دکانداران انواع انواع چیز کئی چیز رہے۔ اور اس وقت روی دروازہ سے لگا امام باڑہ موصوف تک ایک آگ لگی ہوئی تھی اور انبوہ خلایق کا بے حد و شمار کہ راستہ چلنے نہ دیتا تھا۔ اور گرمی مخلوقات اور روشنی کی اس قدر چشموں کو پھوک رہی تھی کہ بیان سے باہر۔ اور دروازہ مذکور سے سامنے، ہمارے سڑک دورنگ، دوسرا خانچہ، تماشا جنت الما فانظر آئے دیتا تھا کہ ایک نور بے شمار قدرت ایزدی تھا کہ تمام مکانات اور گنبد اور درکلاں و خرد اور دیواریں اوپر کمریوں امام باڑہ میں، کہ ہزار ہا چھاڑا اور ہانڈی اور دیوار گیری، زردا زرد، سرخا سرخ اور باہر صحن میں ہزار سبز،

زرد زرد، سفید سفید، مارے جھاڑوں اور گلاسوں سے صورت بہشت ہو رہا تھا۔ فقط امام باڑہ نہیں، جمیع مکانات اور دروازہ ہر کسب کا سب روشنی شیشوں اور جھاڑوں اور جھاڑوں [کذا] اور فانوسوں، ہانڈیوں اور مردنگیوں، کنولوں، گلاسوں سے۔ چراغوں [کا] کام نہیں۔ ایک پر تو انور روشنیوں سبز رنگ کا ہو رہا تھا اور وہ دیواریں کہ جس میں گلاس شکل بیل ہوتا ہر دو رنگ چہار طرفہ ہر کسب کے روشن چلے گئے تھے۔ اور درجہ بدرجہ دروازوں میں جھاڑ اور سب کی جہات کوئی سرخ تو سب سرخ، کوئی سبز تو سب سبز، کوئی زرد تو سب زرد، کوئی سفید تو سفید۔ اور سب دکانوں میں چو طرفہ ایک ایک ہانڈی ہر دو اور دیواروں پر گلاس ہر دو سب رنگ۔ یہ دیکھتا بھالتا، زیارت کرتا، اس انبوہ خلعت سے بدن کو چھلتا چھلاتا، اور کپڑوں کو پھاڑتا، اور انبوہ کو حیرتا، ایک بار دروازہ امام باڑہ تک جا پہنچا تو کنارہ دروازہ سے زینہ تک ہر دو درجہ میں نہر دورنگ چلی گئی تھی۔ اس کے ہر دو طرفہ فانوس اور ہر دو تصویرات سنگ مرمر اور چھوٹے چھوٹے بحرے پڑے ہوئے، اور مچھلیاں سب رنگ تیریں اور چمنوں میں پھولوں اور میوؤں کی آرائش اور خوشبو اور مارے روشنی کے واں پر دن ہو رہا تھا۔ کیا کیا تحریر کروں۔ اور اس کے بعد امام باڑہ ایک قدرے ایز دی نظر میں گزر گیا تو کیا دیکھتا ہوں کہ اندر اس کے سونے اور چاندی اور جواہر پیش قیمت کے دوسرا امر نہ تھا۔ ہر کسب سونے اور چاندی کی، اور علم ہزار ہا سونے اور چاندی کے، اور سب کے پٹکے پر از رنگار۔ اور وہاں کے جھاڑوں اور فانوسوں اور مردنگیوں اور ہانڈیوں اور گلاسوں کا کیا شمار اور کیا تعریف۔ اور ہر صحن میں امام باڑہ کے کایک نمکیرہ مثل آسمان دکشاے دیکھتا تھا۔ پناہی بانات سلطانی نہایت وسیع اور اوپر امام باڑہ کے مارے روشنی شیشہ ہی شیشہ تھا۔ جواہر تھا، جنت الماوا کو سبقت لے جاتا تھا۔ اس وقت بحسب حال اس تیاری کے، یہ شعر جامی کے مجھ کو یاد آئے:

کوئے تو کعبہ است یا غلہ برین بوستان

یا گلستان ارم یا جنت الماوا ست این ۶۳

اور بچا رے شیخ سعدی بھی یاد آئے:

مکن نمکیرہ عمر ناپائدار

مباش ایمن از بازی روزگار

ہم جس کو وطن سمجھے ہیں سو بے وطنی ہے

ہر وقت اجل مستعد راہ رہی ہے

کس کام کی یہ دولت دنیا و دلی ہے
 محتاج کفن ہر کوئی محتاج و غنی ہے
 کیوں کر صد و ہشتاد برس تک کا یقین ہو
 شاید کہ بھی دم نہ دم باز نہیں ہو
 انسان کو لازم ہے رہے ہیجان اجل کا
 اطفال کو واللہ بھروسہ نہیں کل کا

اس وقت یہ سب تماشا دنیا کا اس عاجز کو عالم سکوت معلوم معلوم [کذا] ہوتا تھا کہ افسوس، ایک روز یہ مردہ جیتا تھا اور تخت شاهی پر حکمرانی کر رہا تھا۔ یہ سب تعمیر کر دیا ہے۔ کیا کیا خوشی اور دم حکومت پر بھرتا تھا۔ اب وہی شخص زمین خاک میں خاک ہو کر مل گیا۔ معلوم نہیں یہ کہاں ہوں اور کیا ہوں۔ اپنے اعمالوں پر کیا کیا صدمے پا رہا ہوگا۔ اب دوسرا شخص اسی عہدے پر موعے کہ در زندگی، بھولے ہوئے، خوشی خوشی کا رعیش و نشاط میں بسر کر رہا ہے یہ نہیں معلوم

پتلا بنا ہوا، کوئی بالائے خاک ہے
 جو خاک سے بنا ہے، وہ آخر کو خاک ہے

لعنت اس دنیا نا پائیدار پر! کیا کیا بھلا وا دے رہی ہے۔ آخرش اس سیر و تماشاے میں تھا کہ ایک بار آمد لاٹ صاحب بہادر کی، واسطے جلوس دیکھنے حسین آباد کے، ہوئی اور غل و شور مچ گیا کہ لاٹ صاحب بہادر تشریف لاتے ہیں۔ یہ سن کر یہ عاصی بھی موقع دیکھ کر ایک کنارے کھڑا ہو رہا کہ بخوبی سیر سواری کی دیکھنے میں آوے۔ اور آخرش سواری لاٹ صاحب بہادر اور صاحب کلاں اور صاحب خروہ اور صاحبان اور صاحبزادہ لاٹ صاحب بہادر مع سواری جلوس کے وارد ہوئے اور پکٹان صاحب موصوف، بعد سب صاحبان والا شان کے رونق دہ اس جلوس لاثانی کے ہوئے۔ سب طرف حسین آباد میں بندوبست اور آرائشی جلوس کی، اور نیا دہ تیز ہو گئی۔ اس وقت کیا سماں تھا اور کیا سماں اور کیا سماں قدرت معبود تھا کہ جس کا بیان نہیں اور انسان کہاں تک تحریر کرے اور بیان کر سکے۔ اور مجھ کو صفائی اور درہیسی اور لیاقت میاں عظیم اللہ خان پر بسا تعجب آتا ہے کہ اگرچہ یہ صفائی اور خوش وضع اور خوش قطع ملک ہندوستان میں ہونا غیر ممکن ہے، لیکن یہ شخص قوم حجام از حد دانا کی اور صفائی کی کتاب پڑھ گیا۔ آفرین است خان والا شان پر! کہ ملک حلائی اور خیر خواہی اپنے آقا سے مار کی کرے تو اس

سے زیادہ کیا کرے کوئی، کہا بھی تک مجاور اس قبر کا بنا ہوا، چاروب کشی پر مستعد و سرگرم ہے اور مردے کو زندہ سمجھتا ہے۔ آفرین است تا بعد اری کی۔

اور اس وقت ہمراہ لائے صاحب بہادر اور صاحب کلاں بہادر اور چھوٹے صاحب اور شہزادے لائے صاحب کے اور جمیع صاحبان لوگ اور انگریزانی صاحب حسن سیرت اور صورت کے جمیع جلوں اور اسباب دکھلاتا ہوا، اور بادب سیر کروانا ہوا، اس مکان بہشت ثانی میں ٹھہرتا تھا۔ اور لائے صاحب بہادر بھی بخوبی پہنچیں، جمعی جلوں ملاحظہ فرما رہے تھے۔ بے شک عجب مکان، ثانی خلد بریں تھا۔ اب قلم کہیں تک تحریر کرے اور دوڑ مارے۔ تا اینکه سب تماشا دیکھتے بھالتے، عرصہ ایک گھنٹہ تک تشریف فرما امام باڑہ کے رہے، کہ اس عرصہ میں سب اسباب اور جلوں اندر اور باہر کا ملاحظہ فرمایا۔ کہ اتفاقاً سوار ہوئے۔ اسی دھوم دھوم سے پھر سواری آہستہ آہستہ کوٹھی کو رونق افروز ہوئی کہ سب سڑکوں اور تالاب وغیرہ مکانات حسین آباد ملاحظہ کرتے اور دیکھتے ہوئے روانہ ہوئے۔ سبحان اللہ کیا طبع مبارک، اہل اخلاق اور اہل رخصی اور صاحب نجابت اور شرافت لائے صاحب بہادر رکھتے ہیں۔ یہ کام انھیں لوگوں کا ہے۔ جو امر ہے زمانے سے نرالا ہے۔ اور اپنی لیاقت اور غریب پروری اور رعایا پروری اور سپاہ پروری کو یک ساعت خاطر شریف سے سہو نہیں فرماتے۔ جو امر پایا زمانے سے باہر ہے۔ ان صاحبان لوگوں کے مرتبہ اور فضائل دیکھ کر حیرت میں آگیا کہ سبحان اللہ کیوں کر نہ ان کو خداوند صاحب حکومت اور صاحب تاج فرمائے۔ آفرین! ہزار آفرین!۔۔۔۔۔ ۶۴

بعدہ بتاریخ چہارم ذی الحجہ ۱۲۶۳ ہجری روزہ شنبہ مطابق مہسویں نومبر سنہ اللہ عیسوی، وقت صبح کے، چنانچہ لائے صاحب بہادر نو بجے روانہ سمت کچھم ازراہ کانپور ہوئے کہ اس وقت سے توپوں کی سلامی رخصتی کی ہوئی۔ اور راجا غالب جنگ بہادر اور ایک پٹالن ہمراہی ممتاز خان کپتان بنوری بہادر اور ایک کمپنی ہمراہ کپتان بارلوصا حب بہادر اور دیگر متفرقات فوج کمپنی پٹالن ہندوستانی وغیرہ ہمراہی راجا موصوف ۶۵ لائے صاحب بہادر کے واسطے ہندوستان اور رسد رسانی اپنے ملک کے پہر میں ہمراہ رکاب جناب لائے صاحب بہادر کے ہوئی اور اسی طرح خیمہ و ڈیرہ، چابجا، مقام، مقام، ایستاد کیے گئے کہ تکلیف کد ام امر کی واقع نہ ہو فقط تمام

حواشی

- ۰ صدر شعبہ اربعہ بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد۔
- ۱۔ ایک حدیث کی طرف اشارہ ہے۔ ان اللہ خلق آدم علی صورۃ (بے شک اللہ نے آدم کو اپنی صورت پر پیدا کیا)، صحیح البخاری۔
- ۲۔ ہم تجھے نہیں سمجھ پائے۔
- ۳۔ یہ شعرا خواجہ میر درد کے ہیں۔ تیسرے مصرعے میں معمولی سا تغیر ملتا ہے۔ مجلس ترقی ادب لاہور کے مرتبہ دیوان درد میں یہ مصرع یوں ہے
- جس سب مروت پہ کر تو جلوہ نما ہے
- خواجہ میر درد، دیوان درد (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۸ء) ص ۱۱۵۔ تاہم دیگر دو اوین میں اس مصرع کی یہ صورت بھی موجود ہے جو مکمل پوش نے اختیار کی ہے۔
- ۴۔ ایک ضعیف حدیث قذی کا جزو ہے۔ (لولاک لما خلقت الافلاک لولا علی لما خلقتک و لولا فاطمہ لما خلقتکما۔ اے محمد! اگر آپ نہ ہوتے تو میں کائنات نہ پیدا کرتا۔ اور اگر علی نہ ہوتے تو میں آپ کو نہ پیدا کرتا اور اگر فاطمہ نہ ہوتی تو میں آپ دونوں کو پیدا نہ کرتا)۔
- ۵۔ جنت آپ کی قیام گاہ، رضوان آپ کا لمانت دار ہے۔ فرہوس کی پاکیزگی، آپ کے گل رخ چہرے کی بدولت ہے۔ آپ بادشاہوں کو تاج عطا کرنے والے اور خاتم الانبیاء ہیں۔ اے صاحب قرآن! آپ دین و دنیا کے بادشاہ ہیں۔ آپ کا تخت ملک، تاج قرہ، مہر علم اور بھولا قرہ ہے۔ فتح نصرت آپ کے ساتھ ہے کامیابی آپ کے ہم رکاب۔ آپ کی تلواریں قدر اور وسعت مبارک قضا ہے۔ ترجمہ بنگلہ پر پروفیسر ڈاکٹر محمد رفیع ظفر صاحب، سابق صدر شعبہ فارسی، نعل، اسلام آباد۔
- ۶۔ مصنف کی پہلی کتاب تاریخ یوسفی کا ذکر ہے جو عجائبات فردنگ کے نام سے زیادہ معروف ہوئی اور اب تک چار بار مرتب کی جا چکی ہے۔
- ۷۔ کہیں سے اس کتاب کا عنوان سیر ملک اودہ اخذ کیا گیا ہے۔
- ۸۔ یہ وہی پستان مکتس صاحب بہادر ہیں جن کا ذکر ان کی پہلی کتاب تاریخ یوسفی میں بارہا ہوا ہے۔
- ۹۔ بمطابق ۳۰ جولائی، ۱۸۴۷ء۔
- ۱۰۔ متن میں ”بولت وز“ لکھا ہے لیکن اس کے اوپر حوالے کی علامت ڈال کر دائیں طرف کے حاشیے میں ”صاحب مقدور“ لکھ دیا گیا۔ غالباً وہ دولت وری جگہ ”صاحب مقدور“ کا لفظ استعمال کرنا چاہتے تھے۔ یہ ممکن ہے بعض وضاحت کے لیے مطلب درج کیا گیا ہو۔
- ۱۱۔ متن میں ”زیاتی“ کے الفاظ میں تبدیلی کی گئی ہے اور حوالے کی علامت دے کر بائیں حاشیے میں یہی لفظ دوبارہ لکھا گیا ہے۔
- ۱۲۔ متن دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ قلمی نسخے پر پائی یا کئی سیال کرنے سے ”برہمن کا ایک“ کے الفاظ کی روشنائی مدغم ہو گئی ہے لیکن الفاظ صاف پڑھے جاتے ہیں۔ وضاحت کے خیال سے حوالے کا نشان ڈال کر بائیں حاشیے پر یہی الفاظ دوبارہ لکھے گئے ہیں۔
- ۱۳۔ ”بران“ کے لفظ کا حاشیے میں اضافہ کیا گیا ہے۔
- ۱۴۔ سہوا لڑکی کو برہمن لکھ دیا گیا ہے۔ جب کہ پہلے مذکور ہے کہ لڑکی راجپوت قوم سے تعلق رکھتی تھی۔
- ۱۵۔ لفظ ”جانتی“ روشنائی پھیلنے کے باعث دائیں بائیں حاشیے میں تکرر لکھا گیا ہے۔

- ۱۶۔ متن میں ”تھے“ لکھا ہے مگر بائیں طرف حاجیے میں ”تھے“ لکھ دیا گیا ہے۔
- ۱۷۔ متن میں ”سہا“ ”سابق“ لکھ دیا گیا تھا جس کی اصلاح کر کے بائیں حاجیے میں ”کالکت“ لکھ دیا گیا ہے۔ دونوں جگہ علامت حاشیہ موجود ہے۔
- ۱۸۔ ”نما سرائے“ کے الفاظ کا اضافہ بائیں حاجیے میں کیا گیا ہے۔
- ۱۹۔ اثر پر ویش کا ایک قصبہ جو سنگل پاڈے کی رہائش گاہ کی وجہ سے معروف ہے۔
- ۲۰۔ ”میں“ کے لفظ کا اضافہ بائیں حاجیے میں کیا گیا ہے۔
- ۲۱۔ لفظ ”بھرمار“ کسی لغت میں ذیل سکاٹین قیاس ہے کہ یہ لفظ ان ہندوستانی سپاہیوں کے لیے استعمال ہوتا ہوگا جو میدان جنگ کے بجائے شہروں اور دیہات میں پاسبانی اور نگرانی کا کام کرتے ہوں گے کو یا معاصر عہد میں نجی محافظوں جیسے فرائض سرانجام دینے والے۔
- ۲۲۔ متن میں الہ کی غلطی کی دائیں حاجیے میں اصلاح کی گئی ہے۔
- ۲۳۔ متن میں ”میرم“ کے بجائے ”کشم“ لکھا ہے۔ بائیں حاجیے میں علامت حوالہ دے کر ”میرم“ لکھا گیا ہے۔
- ۲۴۔ عجب دور زمانہ حیران کن گردش آسمان کہ بادشاہ وقتنا وان، وزیر تدبیر کرنے میں پریشان، سپہ سالار، قلعہ (ولی) سردار بے سرو سامان، مددگار و پشت پناہ مرگردان، رعایا پریشان، اس کا تذکرہ کیسے ہو، کس طرح چٹن آئے۔ اگر ایک رات قرار آئے تو دوسری رات نہیں آتا۔ چنایہ والا کی نوکری میں ایک راستے کی صعوبت، دوسرا غلے اور گھاس کی مشکل، تیسرا بندہ دھگہ کی کم قراری، چوتھا ہرگز رستے میں بیٹے کا فقر و فاقہ، وقت بے وقت کی عرض داشت، ہمارے حال سے خدا آگاہ، حیران ہوں کہ ہمارا انجام کیا ہوگا؟ دس ماہ کی تنجو ہو واجب الا وہ ایک کی نہیں ملی، اس کی بھی امید ہے کہ کسی دن مل جائے گی۔ کچھ اور نہیں جو تحریر کیا جائے۔ شمشیر رہن رکھ دی، ڈھال بچ گئی، میرا گھوڑا بھوک کے مارے گدھے کی دم (لاغر) ہو گیا ہے۔ جزا بار بخت اس اپنی نوکری پر۔ کب تک جو رو بھرا داشت کروں کہ آپ کی طرح آرام سے سر کروں۔ کاسہ گدھ لئی لے کر دھبہ پھروں، ضروری ہوگا، میری گزارش پہنچا دیں۔ (ترجمہ پروفیسر ڈاکٹر محمد رفیع مظفر، سابق صدر شعبہ فارسی، نمل، اسلام آباد۔)
- ۲۵۔ تفصیل کے لیے دیکھیے:
- <http://www.gazetteering.com/asia/india/state-of-uttar-pradesh/6993997-raihar-distributary.html>
- ۲۶۔ مولیٰ کی مرضی سب پر مقدم ہے۔
- ۲۷۔ اقرآن، آل عمران: ۱۸۵۔ آیت مبارکہ یہ ہے: کُلْ نَفْسٌ ذَاتَةَ الْحَمُولَةِ وَانْمَا تَوْفِيقٌ اجور کم یوم القیامۃ۔ ہر جان کو موت کا سرا پچھتا ہے ورنہ کو پوری پاداش بھاری قیامت ہی کے روز ملے گی۔ (ترجمہ مولانا شرف علی تھانوی)۔
- ۲۸۔ یہ وہی جوزف جو ہانس صاحب ہیں، جن کی تحریک پر مشی نول کشور نے ۱۸۷۳ء میں تاریخ یوسفی کو عجائبات فرنگ کے نئے نام سے چھاپا تھا۔ روزی لوٹن جوزف (Rosie Llewellyn-Jones) نے ماخذ کا حوالہ دیے بغیر ان کے بارے میں یہ معلومات فراہم کی ہیں کہ وہ آرمینیا سے تعلق رکھنے والے ایک خاندان کے فرو تھے جو طویل مدت سے لکھنؤ میں رہائش پذیر تھا اور جنہوں نے لکھنؤ کے کئی نوابوں کی نوکری کی تھی۔ وہ ایک مصور تھے لیکن جدید نو نگرائی میں بھی مہارت حاصل کرنے میں کامیاب ہو گئے تھے اور انہوں نے لکھنؤ میں اپنا نو نگرائی کاسٹوڈیو قائم کر رکھا تھا۔ Engaging Scoundrels: True Tales of Old Lucknow (نئی دہلی: لوکسٹریوٹیوریٹس پریس، ۱۹۹۸ء)، ص ۹۹۔ عجائبات فرنگ کے نول کشور رائے لکھن کے

۲۹۔ یہاں عیسوی اور ہجری تاریخوں میں مناسبت نہیں ہے۔ ۲۱ ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری، عیسوی کیلنڈر کے مطابق اکتیس اکتوبر ۱۸۴۷ء ہے اور ۱۸ نومبر ۱۸۴۷ء ہجری کیلنڈر کے مطابق ۲۳ ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری ہے۔ اس سے پہلے مصنف نے ۱۳۰ اکتوبر کے واقعات کا ذکر کیا ہے۔ جہاں کے مطابق ۱۹ ذی قعدہ تھی، تاہم برقی کیلنڈر کے مطابق وہ ۲۰ ذی قعدہ قرار پاتی ہے۔ ہجری اور عیسوی تاریخوں میں ایک دو دن کا فرق بھول چوک کا نتیجہ بھی ہو سکتا ہے اور رویت ہلال میں اختلاف کا بھی۔ اس متن میں بھی ایک دو مقامات پر یہ اختلاف نظر آتا ہے۔

۳۶۔ عارضی زندگی پر بھروسہ نہ کرو روزگار کے کھیل سے غافل نہ رہو

۳۳۔ متن میں ”کیا“ ہے طاعیے میں صحیح کر کے ”آپا“ لکھا گیا ہے۔

۳۵۔ غالباً یہاں پوسٹ و ہفتہ کی بجائے، سہوار اور ہفتہ لکھا ہے کیوں کہ ۶ نومبر ۱۸۴۷ء کو ہی قعدہ کی ۲۷ تاریخ تھی۔

۳۷۔ اگر کوئی جنت ارضی چاہے تو یہی ہے یہی ہے یہی ہے۔

۳۹۔ اشد تمسک اس کی اتھپی جڑاوے۔

۴۱۔ حق تو اپنے مال کا پھل کھاتے ہیں اور بخیل سونے چاندی کا غم کھاتے ہیں۔ مکمل پوش نے غم سیم وزر کے بجائے غم و سیم وزر کھٹھا

۴۲۔ اس سے قبل کے تین جملے: ”آج کے روز۔۔۔ سیاہ ورمی“، ”مکمل تحریر ہیں۔ یہاں سے یعنی ورق ۹۴ تا ۹۶ کی پہلی متن تک

- چھوٹے قلم استعمال کیا گیا ہے جو باقی متن سے واضح طور پر نمایاں محسوس ہوتا ہے؛ تاہم خط یکساں ہے۔ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ یہ مسودہ نقل شدہ ہے۔ البتہ یہ کہنا مشکل ہے کہ یہ نقل کسی کا تب نے کی ہے یا خود مصنف نے۔
- ۴۳۔ متن میں ”تھے“ لکھا ہے۔ پائیں جائیے میں اصلاح کر کے ”ہیں“ لکھ دیا گیا ہے۔
- ۴۴۔ متن میں ”کلی“ ہے مگر پائیں جائیے میں اصلاح کر کے ”گلیں“ لکھ دیا گیا ہے۔
- ۴۵۔ لا سیف الا ذوالنقدار۔ ذوالنقدار کے سوا کوئی کموار نہیں۔
- ۴۶۔ خدا کرے تو جہان میں اقبال مند، جوں بخت، جوں دولت اور جوں سال رہے۔
- ۴۷۔ ”ایلی ایلی“ کے الفاظ جائیے میں این او کیے گئے ہیں۔
- ۴۸۔ ”لو بھاتیں“ کے آخری حروف پر روشنائی پھیلنے کے آثار ہیں اس لیے اس لفظ کو متن میں نشان زد کر کے جائیے میں دوبارہ تحریر کیا گیا ہے۔
- ۴۹۔ اس بھور میں جزاؤں کشتیاں خرق ہو گئیں کیونکہ کنارے پر کوئی تحفظ نظر نہیں آتا۔
- ۵۰۔ ہمت چنلے تھے دھر چلے جس لیے آئے تھے ہم سو کر چلے (خواجہ میر درد دیوان درد، اردو، ص ۲۲۲)۔
- ۵۱۔ افسوں کہ پلک جھپکنے ہی میں دوست کی رفاقت افکام کو پہنچی۔ ابھی چین کی سیر بھی نہ کی تھی کہ یہاں کا موسم تمام ہو گیا۔
- ۵۲۔ متن میں ”سوا“ ”خلوفا“ لکھا گیا ہے جسے جائیے میں درست کر کے ”خلوفا“ لکھ دیا گیا ہے۔
- ۵۳۔ متن میں ”ہیں“ لکھا ہے اور جائیے میں درست کر کے ”ہے“ لکھ دیا گیا ہے۔
- ۵۴۔ اللہ کی طرف سے مدد اور جلدی فتح پائی۔۔۔ سورة الصعدہ ۱۳۔ ترجمہ مولانا اشرف علی تھانوی۔
- ۵۵۔ خاک کو (اس) عالم پاک سے کیا نسبت!
- ۵۶۔ متن میں ”ناہی“ لکھا ہے اور پائیں جائیے میں تصحیح کر کے ”نہیں“ لکھا گیا ہے۔
- ۵۷۔ متن میں ”پہنچے“ لکھا ہے۔ جائیے میں اصلاح کر کے ”پہنچائے“ لکھا گیا ہے۔
- ۵۸۔ یہ رخسار ہے، یا چاند، یا لالہ لکاسرخ پھول؟۔ یہ سورج کی کوئی کرن ہے یا دلوں کا آئینہ ہے۔
- ۵۹۔ متن میں ”فراہی“ لکھا ہے، وائیں جائیے میں تصحیح کر کے ”تلاصی“ لکھا گیا ہے۔
- ۶۰۔ یہاں (۱۳۲ پ) سے خطوط کے افکام تک چھوٹے قلم استعمال کیا گیا ہے۔
- ۶۱۔ ”ے کا کچھ“ کے الفاظ جائیے میں این او کیے گئے ہیں۔
- ۶۲۔ متن میں ”تھیں“ لکھا ہے۔ جائیے میں تصحیح کر کے ”تھے“ لکھا گیا ہے۔
- ۶۳۔ تیرا کوچہ کعبہ ہے یا جنت ارضی، یا بھشن! یہ گلستان ارم ہے یا جنت لہوا!
- ۶۴۔ اس کے بعدوں بارہ الفاظ پر مشتعل ایک فقرہ ہے جو اس قدر تنگ ورا یک دوسرے سے بیوست حروف میں لکھا گیا ہے کہ پڑھنا محال ہے۔ ایسے لگتا ہے کہ اس جملے کا اتنا فائدہ بعد میں کیا گیا ہے اور جگہ کی جگہ کے باعث الفاظ ایک دوسرے میں بیوست ہو گئے ہیں۔
- ۶۵۔ ”زایا موصوف“ کے الفاظ کا اتنا فائدہ جائیے میں کیا گیا ہے۔

فرہنگ

مشققات:

۱ صفیہ	فرہنگ ۲ صفیہ
نور	نور اللغات
کشوری	لغات کشوری
اوکسفرڈ	اوکسفرڈ اردو انگریزی لغت
کلاسیکی	کلاسیکی ادب کی فرہنگ

نجدیہ عارف

اعلیٰ:	عربی۔ اسم مذکر۔ اونٹ شتر۔ (کشوری)
اتارو:	صفت۔ کسی کام کے لیے پر عزم۔ (اوکسفرڈ)
اردو:	انگریزی۔ orderly۔ اسم مذکر۔ سواری کے ساتھ چلنے والے سپاہی۔ جلوس سواری۔ (۲ صفیہ)
ارڈنگ:	فارسی۔ اسم مذکر۔ ایک نقاش کا نام جو شہر چین میں رہتا تھا۔ وہ کتاب جس میں بہت تصویریں ہوں۔ (کشوری)
ارنا:	ہندی۔ اسم مذکر۔ جنگل میں گائے بھینس کا گوبر جو خود بخود اصلی حالت پر سوکھ جاتا ہے۔ اچلا۔ یا ایک قسم کا جنگلی بھینسا، جسے بن سوڈ کا ہاتھی بھی کہتے ہیں۔ (۲ صفیہ)
اشراف:	عربی۔ اسم مذکر۔ امیر زادہ۔ عالی نسب۔ رئیس۔ (۲ صفیہ)
اشفاق:	عربی۔ شفقت کی جمع۔ مہربانیاں۔ عنایتیں۔ (کشوری نور)
اصیل:	عربی۔ صفت۔ اچھی نسل والا، شریف۔ ۲۔ عمدہ لوہے کی تلوار۔ (۲ صفیہ)
الحال:	عربی۔ تابع فعل۔ اب، ابھی، ہر دست۔ (۲ صفیہ)
الم نشرح ہونا:	اردو۔ فعل لازم۔ ظاہر ہونا۔ مشہور ہونا۔ (۲ صفیہ)
الوان:	عربی۔ اسم مذکر۔ جمع لون بمعنی رنگ۔ ۲۔ اردو۔ پشیمہ۔ لونی چادر جس پر کام بنائے دو شالے، رومال تیار کرتے ہیں۔ (کشوری نور)
ا:	عربی۔ حرف استثنا۔ لیکن۔ بجز نہیں تو۔ (نور کشوری)

- امروز: فارسی۔ آج کا دن۔ (کشوری)
- انار: فارسی۔ اسم مذکر۔ ایک قسم کی آٹھبازی۔ (آصفیہ)
- انداز: ہندی۔ اسم مذکر۔ بہت چوڑا اور عمیق کنواں۔ (آصفیہ)
- انصرام: عربی۔ اسم مذکر۔ بندوبست۔ انتظام۔ (آصفیہ)
- انقضا: عربی۔ اسم مذکر۔ گزرنے۔ پورا ہونا۔ (آصفیہ)
- انگلیٹ حیرت بدہان: فارسی (انگلیٹ دروہان مانند)۔ بمعنی حیرت (یا تاسف) سے دانتوں میں انگلی دبانا۔ (کشوری)
- انگلش مانگلکس: انگریزی۔ اسم مؤنث۔ پنشن، وثیقہ، وہ تنخواہ جو ایام ملازمت کی کارگزاری کے صلے میں گورنمنٹ سے اپنا حق یا بوڑھا ہوجانے پر ملتی ہے۔ (آصفیہ)
- آخرش: فارسی۔ تالیف فعل۔ انجام کار۔ آخر کار۔ الغرض۔ (آصفیہ)
- بان بردار: اردو۔ اسم مذکر۔ وہ شخص جو ہاتھی کی سواری کے وقت ہاتھی کے بگڑ جانے کے اندیشے سے خدنگئے؛ خواہ ہو انیاں، اپنے ہمراہ لے کر ہاتھی کے ساتھ ساتھ چلے۔ (آصفیہ)
- بانات رباناتی: ہندی۔ ایک قسم کا اولیٰ کپڑا جو نہایت دیر اور گرم ہوتا ہے۔ (آصفیہ)
- بان: ہندی۔ اسم مذکر۔ وہ خدنگہ جو فیل بان ہاتھی کے ڈرانے کے واسطے بان داروں کے پاس بروقت سواری رکھوا دیتے تھے۔ ۲: ایک قسم کی ہوائی جواگلے زمانے کی لڑائیوں میں دشمن کی طرف چھوڑا کرتے تھے۔ (آصفیہ)
- بانی دکھانا: ہندی۔ فعل متعدی۔ توپ یا ہندوق چھوڑنا، آگ دینا۔ (آصفیہ)
- بانی: ہندی۔ اسم مؤنث۔ توپ یا ہندوق مہر کرنے کا فنیلہ۔ (آصفیہ)
- بجر ابرجہ: انگریزی۔ Budgerow۔ اسم مذکر۔ ایک متوسط درجے کی گول اور خوش نمائشی جس میں امیر لوگ بیٹھ کر دنیا کی سیر کرتے ہیں۔ (آصفیہ)
- بچالی: ہندی۔ اسم مؤنث (پورب)۔ ایک قسم کی گھاس جو گھوڑے کے تھان پر بٹھائی جاتی ہے۔ (آصفیہ)

- بخیہ: فارسی۔ اسم مذکر۔ مضبوط سیون۔ دوہرایا پکانا نکا۔ (آصفیہ)
- بدعت: عربی۔ اسم مؤنث۔ ظلم۔ تشدد۔ سختی۔ (نور)
- بدون: فارسی/عربی۔ حرف استثناء۔ بغیر۔ ماسوا۔ بجز۔ (آصفیہ)
- برج: عربی۔ اسم مذکر۔ گنبد۔ غبارہ۔ کسی سیارے کا مقام۔ (آصفیہ)
- برجھی: ہندی۔ اسم مؤنث۔ ایک چھوٹا بھالا، جس کا پھل چھوٹا ہوتا ہے۔ نیزہ۔ (آصفیہ)
- برودہ: اسم صفت۔ تباہ شدہ۔ برباد شدہ۔ (اوکسفرڈ)
- بست: فارسی۔ عین کا عدد۔ (کشوری)
- بسیار: فارسی۔ بہت۔ (کشوری)
- بعدہ: عربی۔ اس کے بعد۔ (کشوری)
- بگھی رنگی: انگریزی۔ اسم مؤنث۔ گھوڑا گاڑی۔ دو یا چار پہیوں کی گاڑی۔ (نور)
- بجرو: فارسی۔ فوراً۔ ترت۔ (کشوری)
- بنابر: فارسی۔ اس لیے۔ اسی سبب۔ (کشوری)
- بوچر بوجا: ہوا دار تانہ جھام، ایک قسم کی امیروں کی سواری، جسے کہا راٹھاتے ہیں۔ (آصفیہ)
- بہری: ہندی۔ اسم مؤنث۔ ایک شکاری پرندے کا نام جو اکثر کبوتروں کا شکار کیا کرتا ہے۔ بعض ترکی لغات میں یہ لفظ حائے خطی سے پایا جاتا ہے۔ (آصفیہ)
- بہل: ہندی۔ اسم مؤنث۔ بیلوں کی گاڑی جس کو بہلی بھی کہتے ہیں۔ (نور)
- بھیر: ہندی۔ اسم مؤنث۔ فوج کے پیچھے پیچھے جو سائیکس اور شاگرد پیشہ افراد کی نظر جاتی ہے۔ اس میں فوجی آدمیوں کی بیویاں اور ہر قسم کے وکاندار بھی داخل ہیں۔ (آصفیہ)
- بھالا: ہندی۔ اسم مذکر۔ برچھا، بلم، نیزہ۔ (آصفیہ)
- بھٹکیرن: ہندی۔ اسم مؤنث۔ ساقن، وہ عورت جو نشہ بازوں کو حقہ یا بھنگ وغیرہ پلاتی ہے۔ (آصفیہ)
- بھیرویں اڑانا یا گانا: فعل لازم۔ خوشی کے گیت گانا۔ (آصفیہ)
- بھیرویں: ہندی۔ اسم مؤنث۔ بھیروں راگ کی پانچ راگنیوں میں سے ایک راگنی کا نام۔ (آصفیہ)

بین انگریزی: ہندی اسم مؤنث۔ تنتری، ستاریا ظہورے کی وضع کا ایک باجا، جس میں دونوں طرف تو بنے ہوتے ہیں۔ (اصفیہ)

پاجی: فارسی۔ صفت۔ کمینہ۔ فرومایہ۔ رذیل۔ بد ذات۔ (اصفیہ)

پارچہ: فارسی۔ اسم مذکر۔ کپڑا۔ پوشاک۔ لباس۔ ایک قسم کا ریشمی کپڑا۔ (اصفیہ)

پاکی: ہندی اسم مؤنث۔ ایک قسم کی خم دار ڈنڈوں کی ڈولی۔ (اصفیہ)

پانزدہم: فارسی۔ پندرہواں۔ (کشوری)

پٹاپٹی: ہندی۔ وہ پردہ یا پوشاک جس میں رنگ رنگ پھول پتے بنے ہوں۔ (اصفیہ)

پچرگی: ہندی، صفت۔ پانچ رنگ کی۔ (اصفیہ)

پراگندہ: فارسی۔ صفت۔ منتشر۔ ستر ہتر۔ (اصفیہ)

پڑاقا: اردو اسم مذکر۔ لکھنؤ۔ پٹاخا۔ ایک قسم کی آتش بازی۔ دہلی۔ پٹاخے کی آواز۔ (اصفیہ)

پنس: اردو اسم مؤنث۔ پاکی ایک قسم کی امیرانہ سواری جسے کہا لے کر چلتے ہیں، انگریزی لفظ

pinnacle سے لیا گیا ہے۔ پنس یا پنس بھی بولتے ہیں۔ (اصفیہ)

پیال: سنسکرت اسم مذکر۔ پورب (لکھنؤ) دھان یا کوہوں کا بھس جس کو بچھا کر اکثر غریب لوگ جاڑوں

میں سوتے ہیں۔ (نور اصفیہ)

تاہمیرے: تالبع فعل۔ تا بہ حیات۔ جیتے جی۔

تال: ہندی اسم مذکر۔ تالاب۔ (اصفیہ)

تام جان رتام جھام: ہندی اسم مذکر۔ ایک قسم کی پاکی۔ (اصفیہ)

تشنہ و گرسنہ: فارسی۔ پیاسا اور بھوکا۔ (کشوری)

تغما: اردو اسم مذکر۔ ثانی۔ مہر۔ ترکی میں صحیح تمغا۔ (اصفیہ)

تقرر: عربی اسم مذکر۔ تعین۔ قیام۔ (اصفیہ)

تقلید: اردو اسم مؤنث۔ لغوی، قید کرنا۔ اصطلاحی، تاکید و تنبیہ۔ (اصفیہ)

تکفین و تدفین: فارسی۔ کفن و دفن۔ (کشوری)

ٹنگا: ہندی اسم مذکر وہ انگریزی سپاہی جسے انگریزی پوشاک پہنائی جاتی ہے۔ (آصفیہ)
توٹک خانہ: ترکی رفاہی اسم مؤنث۔ وہ مکان جہاں اوڑھنے، پہننے یا بچھانے کے کپڑے رکھے جائیں۔
پارچہ خانہ۔ (آصفیہ)

ٹاپو: ہندی اسم مذکر۔ جزیرہ۔۔ وہ خشک زمین جو دریا یا سمندر کے بیچ میں ہو۔ (آصفیہ)

ٹو: ہندی اسم مذکر۔ چھوٹے قد کا گھوڑا۔ (آصفیہ)

ٹکورا: ہندی اسم مذکر۔ ڈنکا، ٹوبہ کی آواز۔ (آصفیہ)

ٹھوکر: ہندی اسم مؤنث۔ پایہ دار پہل جس میں تابوت وغیرہ رکھتے ہیں۔ (نور)

تھین: عربی۔ قیمتی۔ گراں بہا۔ (کشوری)

جال کرچ: ہندی اسم مؤنث۔ بھٹی اور ٹکوار، مع پر تلا۔ (نور آصفیہ)

جڑاؤ: ہندی اسم مذکر۔ مرصع۔ جواہرات سے جڑا ہوا۔ (آصفیہ)

جزاکم اللہ خیرا: عربی۔ اللہ آپ کا اس کا اچھا بدلہ دے

جلوی: عربی۔ صفت۔ منسوب بہ جلوں۔ سامان جلوں۔ شاہی جلوں کے ملازم۔ (آصفیہ)

جلوں: عربی۔ اسم مذکر۔ امیروں اور بادشاہوں کی سواری۔ شان و شوکت۔ کز و فر۔ (آصفیہ)

جمع: عربی۔ اسم مذکر۔ سرمایہ۔ پونجی۔ دھن دولت۔ (آصفیہ)

جنت الماوا: عربی اسم مؤنث۔ بہشت۔ (نور)

جواہر نگار: فارسی۔ صفت۔ مرصع۔ جڑاؤ۔ (آصفیہ)

جوت: ہندی اسم مؤنث۔ روشنی۔ اجالا۔ چمک۔ (آصفیہ)

جینز: عربی۔ اسم مذکر۔ سبب۔ سامان۔ (آصفیہ)

جھامبر جھامبر: ہندی (گنوار) اسم مؤنث۔ وہ زمین جہاں دلدل ہو۔ (آصفیہ)

جھاڑ: ہندی اسم مذکر۔ بلور یا آگینہ کا فانوس، جواہروں کے مکافوں میں روشنی اور زیبائش کے لیے

لٹکایا جاتا ہے۔ (آصفیہ)

جھنپا: ہندی اسم مذکر۔ پھندا۔ (آصفیہ)

جیفہ: ترکی اسم مذکر۔ ایک مریض زبیر کا نام جو پگڑی پر باندھا جاتا ہے۔ (آصفیہ) یہ دوا نیچے چوڑی اور
پچھے نیچے لمبی شکل کی پٹی ہوتی تھی جس پر زری کا کام ہوتا تھا اور سونے کا ایک جڑاؤ پترا لٹکا ہوا ہوتا
تھا۔ (کلاسیکی)

جھول: ہندی اسم مؤنث۔ ہاتھی کے اوپر ڈالنے کا کپڑا۔ پوشش حیوانات۔ (آصفیہ)

چاہ: فارسی اسم مذکر۔ کنواں۔ (آصفیہ)

چپ: فارسی۔ بایاں۔ بائیں طرف۔ (کشوری)

چپراسی: اردو اسم مذکر۔ ہرکارہ۔ سپاہی۔ قاصد۔ (آصفیہ)

چرخ: فارسی اسم مذکر۔ ایک قسم کا شکرہ۔ ایک درندے جانور کا نام جو کتوں کو کھا جاتا ہے۔ لگڑ بھگا۔

تیندوا۔ (آصفیہ)

چٹکے دار: اردو اسم مذکر۔ صوبہ دار۔ ظلم علاقہ۔ جاگیر دار۔ داروغہ۔ (آصفیہ)

چوبدار: فارسی اسم مذکر۔ سونامبر دار۔ نقیب۔ عصا بردار۔ وہ نوکر جو سونے چاندی کا خول چڑھا ہوا سونٹالے

کرا میروں کے آگے آگے چلتا ہے۔ (آصفیہ)

چوپڑ کا بازار: اردو اسم مذکر۔ چار راستوں کا بازار، وہ بازار جس کے چاروں طرف دکانیں ہوں۔

(آصفیہ)

چھاتا چھاندر چھتر: ہندی اسم مذکر۔ بڑی چھتری۔ (آصفیہ)

چھکڑا چھکڑا: ہندی اسم مذکر۔ چھ بیلوں کی گاڑی۔ (آصفیہ)

چھولداری: اردو اسم مؤنث۔ سپاہیوں کے رہنے کا چھوٹا سا ڈیرہ۔ انگریزی لفظ سویلجر سے بنایا گیا ہے۔

(آصفیہ)

چھرا: ہندی اسم مذکر۔ چھوٹی چھوٹی گولیاں، جو ہندوؤں میں رکھ کر چھوڑتے ہیں۔ (آصفیہ)

چھرا چلنا: ہندی فعل لازم۔ سنگریزوں کی بو چھاڑ ہونا۔ (آصفیہ)

حبہ: عربی اسم مذکر۔ قلیل مقدار۔ غلے کا دانہ۔ (آصفیہ)

خاص بردار: فارسی اسم مذکر۔ ایک قسم کے سپاہی جو بادشاہ یا امیروں کی سواری کے آگے کندھوں پر ہندو قیس رکھ

کے چلتے ہیں۔ (آصفیہ)

خبر گیران: فارسی۔ اسم مذکر۔ خبر گیری جمع۔ نگہبان۔ محافظ۔ دانہ پانی کا خیال رکھنے والے۔ (آصفیہ)

خرمہرہ: فارسی۔ اسم مذکر۔ ادنیٰ سکہ۔ کوڑی۔ (آصفیہ)

خر: فارسی۔ اسم مذکر۔ گدھا۔ (آصفیہ)

خرابی: فارسی۔ اسم مؤنث۔ بتائی ویربادی۔ (آصفیہ)

خرو: فارسی۔ صفت۔ چھوٹا۔ ریزہ۔ (کشوری)

خلاصی: اردو۔ اسم مذکر۔ خیمہ ایستادہ کرنے والے۔ (آصفیہ)

خلد اللہ ملکہم و سلطنتہم: اللہ ہمیشہ ان کی مملکت و سلطنت قائم رکھے۔

خلعت: عربی۔ اسم مذکر۔ لباس یا جوڑا جو بادشاہوں یا امیروں کے ہاں سے انعام میں دیا جائے۔

(آصفیہ)

خواصی: عربی۔ اسم مؤنث۔ خدمتگاری۔ ملازمت۔ ہودج کے پیچھے کی وہ جگہ جہاں امیروں یا رئیسوں

کی سواری کے وقت اعلیٰ درجے کا ملازم بیٹھتا ہے۔ عمار کی کچھلی بیٹھک۔ (آصفیہ)

خورش: فارسی۔ طعام۔ خوراک۔ (کشوری)

ویدھا: ہندی۔ اسم مؤنث۔ تذبذب۔ شک و شبہ۔ (آصفیہ)

درماہیہ: فارسی۔ اسم مذکر۔ تنخواہ۔ مشاہرہ۔ (آصفیہ)

دریسی کرنا: اردو (لٹکری)۔ فعل متعدی۔ ہموار کرنا، زمین کو برابر کرنا۔ (آصفیہ)

دریس: اردو (لٹکری)۔ تالیف فعل۔ لیس۔ تیار۔ آراستہ۔ مرتب۔ چوکس۔ کیل کاٹنے اور وردی سے

درست۔ (آصفیہ)

دست گاہی رویتگاہ: فارسی۔ اسم مؤنث۔ قدرت۔ طاقت۔ مقدور۔ مال اسباب۔ (آصفیہ)

قدر غز: اردو۔ اسم مذکر۔ ققمہ۔ ایک قسم کی چھوٹی قندیل۔ روشن۔ تاباں۔ (آصفیہ)

قتر: فارسی۔ اسم مذکر۔ طویل کہانی، قصہ یا رپورٹ۔ (آصفیہ)

دگلا: ہندی۔ اسم مؤنث۔ لبادہ۔ روئی دارانگر کھا۔ (آصفیہ)۔

- ونگہ: فارسی۔ قبا پہیوں کی۔ (کشوری)
- وم دینا: اردو۔ فعل متعدی۔ فریب دینا۔ بہکانا۔ (آصفیہ)
- وی: فارسی۔ اسم مؤنث۔ چھوٹی سی گڑگڑی۔ ایک قسم کا چھوٹا حقہ۔ (آصفیہ)
- ونی: عربی۔ اسم صفت۔ دنیا سے منسوب۔ متعلق بہ دنیا۔ (آصفیہ)
- دوچوبہ: فارسی۔ اسم مذکر۔ دوچوب کا خیمہ۔ (آصفیہ)
- دوڑ کرنا روڑ مارنا: ہندی۔ فعل لازم۔ تاخت و تاراج کرنا۔ یکا یک حملہ آور ہونا۔ نہایت کوشش کرنا۔ (آصفیہ)
- دوڑ: ہندی۔ اسم مؤنث۔ دھواوا۔ چڑھائی۔ دشمنوں یا مجرموں کی گرفتاری کے لیے شتاب روی۔ (آصفیہ رنور)
- دوشالہ: فارسی۔ اسم مذکر۔ چادر جوڑا۔ الوان کی دوہر پٹھین کی چادر کا جوڑا۔ (آصفیہ)
- دال: اسم مذکر۔ طبل۔ (اوکسفرڈ)
- دھائی: ہندی۔ اسم مؤنث۔ ہلکا ہلکا رنگ۔ زردی مائل ہلکا رنگ۔ (آصفیہ)
- دھایا رو دھایا: ہندی۔ اسم مؤنث۔ ہٹا۔ یورش۔ چڑھائی۔ (آصفیہ)
- دھادھم: ہندی۔ اسم مؤنث۔ کودنے اور گرنے کی آواز، دھواں دھواں مارنے کی آواز، متواتر گھونسنے اور کھے کی آواز۔ (آصفیہ)
- دیوار گیری: اردو۔ اسم مؤنث۔ وہ مشجر کپڑا جو دیواروں پر خوش نمائی کے واسطے لگاتے ہیں۔ نیلے کپڑے کی منڈھی ہوئی دیوار، یا وہ کپڑا جو دکھاندا رپشت کی حفاظت کے واسطے تھڑے کی دیوار پر لگا دیتے ہیں۔ (آصفیہ)
- ڈاک: ہندی۔ گھوڑے یا پاکی وغیرہ کی چوکی۔ جابجا انتظام سواری۔ (آصفیہ)
- ڈالی: ہندی۔ اسم مؤنث۔ دوشاخوں کی ٹوکری جس میں پھول یا میوہ وغیرہ جاکر میروں اور سرداروں کی نذر کرتے ہیں۔ (آصفیہ)
- ڈنگنی: ہندی۔ اسم مؤنث۔ ڈائن۔ (آصفیہ)

- ڈیرا: ہندی اسم مذکر۔ تنبو، کپڑے کا گھر۔ خرگاہ۔ پال۔ بے چوہ۔ (آصفیہ)
- ڈیوہڑی: ہندی اسم مؤنث۔ دہلیز۔ آستانہ۔ درباردار۔ رئیسوں یا امیروں کے ہاں کی آمدورفت۔ (آصفیہ)
- راغب: عربی اسم مذکر۔ روزمرہ کی معمولی خوراک۔ روزینہ۔ وظیفہ۔ گھوڑے کا معمول کے علاوہ (آصفیہ)
- راس: عربی اسم مذکر۔ مویشی یا جانور کا سر۔ ولفظ جو مویشی کی تعداد کے ساتھ آتا ہے۔ (آصفیہ)
- راست: فارسی۔ دایاں۔ دائیں طرف۔ (کشوری)
- رائڈ: ہندی اسم مؤنث۔ بیوہ عورت۔ (آصفیہ)
- رتھ: ہندی اسم مذکر۔ مؤنث۔ ایک قسم کی دیسی گاڑی جس کے اوپر راجہ سی بنی ہوتی ہے۔ ایک قسم کی عمدہ سواری۔ (آصفیہ)
- رسالہ: عربی اسم مذکر۔ آٹھ سو یا ہزار سواروں کا دستہ۔ (آصفیہ)
- رئجک: ہندی اسم مؤنث۔ بارود جو ہندوئی یا توپ کے پیلے میں آگ دینے کے لیے رکھی جاتی ہے۔ (آصفیہ)
- رند: اردو (لکھنؤ) اسم مذکر۔ دیوار قلعہ یا شہر پناہ کے وہ موکھے جو غنیم پر اندر سے ہندو قیل چلانے کے لیے چھوڑ دیے ہیں۔ (آصفیہ)
- رنگ آمیزی: فارسی اسم مؤنث۔ رنگ سازی۔ گل کاری۔ نقاشی۔ عبارت آرائی۔ (آصفیہ)
- رواروی: اردو اسم مؤنث۔ جلدی۔ بھاگا بھاگ۔ گھبراہٹ۔ ہڑبڑاہٹ۔ ہلچل۔ بھاگڑ۔ (آصفیہ)
- روشن چوکی: اردو اسم مؤنث۔ چار آدمیوں کا گروہ جو دہلیا یا بادشاہ کی سواری کے ساتھ نفیری یا طلبہ بجاتے ہوئے چلتا ہے۔ ایک قسم کی باجے والوں کی چوکی۔ (آصفیہ)
- زرتار: فارسی۔ صفت۔ وہ چیز جو سونے کے تاروں سے بنائی گئی ہو۔ (نور)
- زردوزی: فارسی اسم مؤنث۔ کارچوبی۔ کامائی۔ چنگی کا کام۔ (آصفیہ)
- زنبورچی: فارسی اسم مؤنث۔ ہندو پچی۔ زنبور چلانے والا۔ (آصفیہ)

- زبورک: فارسی۔ اسم مؤنث۔ چھوٹی توپ۔ (آصفیہ)
- زین: فارسی۔ اسم مذکر۔ کاشی۔ (آصفیہ)
- سارنگ: سنسکرت۔ اسم مذکر۔ دیپک کی ایک راگنی کا نام۔ (آصفیہ)
- ست کھنڈا: لکھنؤ کی ایک لاجواب عمارت جسے محمد علی شاہ کے عہد میں تعمیر کیا گیا تھا۔ اس کے آٹا محمد اکرام چغتائی کے بقول اب بھی موجود ہیں۔ عبدالمحلیم شرر نے گذشتہ لکھنؤ میں اس کی تفصیل بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ بابل کے مینار یا وہاں کے ہوائی باغ کی طرح بھراؤں کے مدور حلقوں پر تعمیر کی جا رہی تھی۔ ایک حلقے پر دوسرا حلقہ قائم ہوتا تھا۔ ارادہ تھا کہ اسے سات منزلوں تک بلند کر کے ایک ایسا اونچا برج بنایا جائے گا جس کے اوپر سے سارا لکھنؤ اور اس کے ارد گرد کی فضا نظر آئے۔ اسی لیے اس کا نام ست کھنڈا قرار دیا گیا تھا لیکن ابھی اس کی پانچ منزلیں ہی بنی تھیں کہ محمد علی شاہ ۱۸۴۲ء میں انتقال کر گئے اور یہ عمارت نامکمل رہ گئی۔ (مرتبہ محمد اکرام چغتائی، ص ۹۱)
- ستی ہونا: ہندی۔ فعل لازم۔ مرے ہوئے خاوند کی چٹا میں زندہ جل کر مرنا۔ (آصفیہ)
- سر بیچ: فارسی۔ اسم مذکر۔ گھڑی۔ گھڑی کے اوپر کا چھوٹا سا کپڑا۔ ایک قسم کا زیور جو گھڑی میں باندھتے ہیں۔ جیفہ۔ (آصفیہ)
- سر رشتہ: فارسی۔ اسم مذکر۔ دفتر حسابی۔ (کشوری)
- سکھ پال: ہندی۔ اسم مذکر۔ ایک قسم کی زنانہ پاکلی۔ (آصفیہ)
- سلج: عربی۔ اسم مذکر۔ اکہ حرب۔ تھپیار۔ (آصفیہ)
- سیاہ گوش: فارسی۔ اسم مذکر۔ ایک درندہ جو کتے سے چھوٹا اور بلی سے بڑا ہوتا ہے، دونوں کان سیاہ اور نوک دار ہوتے ہیں۔ چھوٹے سے جانور کا نام جسے امیر لوگ شکار کے واسطے رکھتے ہیں۔ چیتے کی قسم۔ بن بلاؤ۔ (کشوری ر آصفیہ)
- مینزدہم: فارسی۔ صفت۔ تیر ہواں۔ (نور)
- سے: ہندی۔ صفت۔ سو۔ صد۔ (آصفیہ)

شانزدہم: فارسی۔ سلھواں۔

شتر سوار: فارسی۔ اسم مذکر۔ سائڈ فی سوار۔ وہ اردلی جواونٹ پر سوار ساتھ ہو۔ قاصد۔ (آصفیہ)

شست: فارسی۔ اسم مؤنث۔ ہڈی یا بالوں کا چھلہ جو تیز انداز اپنے انگوٹھے میں رکھتے ہیں۔ ہدف۔
نشانہ۔ (آصفیہ)

شناوری: فارسی۔ پانی میں تیرنا۔ (کشوری)

شہدے: عربی۔ اسم مذکر۔ بنام ونگ۔ بازاری آدمی۔ (آصفیہ) ایک فرقہ جو اکثر ننگے سر
ننگے پاؤں رہتا اور شادیوں میں عروس کا پلنگ اٹھاتا تھا۔ یہ فرقہ گالی گلوچ میں مشہور تھا۔ (نور)
یہاں مفلس کے معنی میں آیا ہے۔

شہر پناہ: فارسی۔ اسم مؤنث۔ فصیل شہر۔ شہر کی چار دیواری۔ (آصفیہ)

شیدی: فارسی۔ اسم مذکر۔ جھٹیوں کا لقب ہے۔ (نور)

صباح: عربی۔ اسم مؤنث۔ صبح کا ترکا۔ بھور۔ فجر۔ (آصفیہ)

ضرب نوپ: عربی۔ اسم مؤنث۔ نوپ کا شمار ظاہر کرنے کا عدد۔ (آصفیہ)

ضرتحسین: عربی۔ اسم مؤنث۔ وہ چھوٹا سا کارچوٹی تھوہ، جو نہایت مغرق اور ہمیشہ کے واسطے بنا کر رکھ
چھوڑتے ہیں۔ (آصفیہ)

طرح: عربی۔ اسم مؤنث۔ طرز۔ طور۔ طریقہ۔ (آصفیہ)

طعمہ: عربی۔ اسم مذکر۔ رزق، لقمہ، نوالہ۔ (آصفیہ)

طلانی: عربی۔ صفت۔ زڑیں۔ سنہرا۔ (آصفیہ)

ظہورا: تو نیز اکامعرب۔ ایک قسم کے ستار کا نام جس میں تو نہا لگایا جاتا ہے۔ (آصفیہ)

عاصی: عربی۔ اسم مذکر۔ فرمان۔ گناہگار۔ مجرم۔ (آصفیہ)

عرق گیر: عربی و فارسی۔ اسم مذکر۔ پالان۔ (آصفیہ)

عشر عشر: عربی۔ صفت۔ دسویں حصے کا دسواں حصہ۔ قلیل مقدار۔ (آصفیہ)

عماری: عربی۔ اسم مؤنث۔ ہاتھی کا ہودہ، جو اس کی پیٹھ پر بیٹھنے کے لیے رکھتے ہیں۔ (آصفیہ)

- عوضی: عربی۔ اسم مذکر۔ قائم مقام۔ عوض خدمت۔ (آصفیہ)
- غایات: غایت کی جمع۔ عربی۔ صفت۔ نہایت۔ زحد۔ بہت۔ (آصفیہ)
- غرہ: عربی۔ اسم مذکر۔ چاند کی پہلی تاریخ۔ (کشوری)
- غصب: اردو۔ فعل متعدی۔ زور یا زبردستی سے چھین لینا۔ (آصفیہ)
- غللہ: اردو۔ اسم مذکر۔ مخفف غلولہ، گولی، بندوق۔ (آصفیہ)
- غریب: فارسی۔ صفت۔ موٹا۔ تنومند۔ (آصفیہ)
- فرش: عربی۔ اسم مذکر۔ بساط۔ بچھونا۔ بستر۔ عالیچہ۔ قالین۔ دری۔ (آصفیہ)
- فرق: عربی۔ اسم مذکر۔ فاصلہ۔ شناخت۔ (آصفیہ)
- فروش ہونا: اردو۔ فعل لازم۔ سیرا کرنا۔ مقام کرنا۔ رات بھر ٹھہرنا۔ (آصفیہ)
- فوتی: عربی و فارسی۔ صفت۔ فوت شدہ۔ مرا ہوا۔ متوفی۔ (آصفیہ)
- فوج دار: عربی و فارسی۔ اسم مذکر۔ فوج کا افسر۔ کوتوال۔ وہ شخص جو بادشاہ کی سواری میں ہاتھی پر آگے بیٹھے۔ ایسے لوگوں کا خطاب فوج دار خان ہوتا تھا۔ (آصفیہ)
- قربا: عربی و فارسی۔ اسم مذکر۔ سینک کا بگل۔ (آصفیہ) اصل میں خرما۔ (نور)
- قلاہے: عربی۔ حلقے۔ (کشوری)
- قلعہ: عربی و فارسی۔ ایک قسم کی آتش بازی جس میں پٹاخے ہوتے ہیں۔ (نور)
- قنات: ترکی۔ اسم مؤنث۔ وہ کپڑے کی دیواریا پردہ جو خیمے کے چاروں طرف لگاتے ہیں۔ (آصفیہ)
- کارو: فارسی۔ اسم مذکر۔ چاقو۔ چھری۔ چھرا۔ (آصفیہ)
- کام دار: اردو۔ اسم مذکر۔ زری یا ریشم کا کام کیا ہوا۔ (آصفیہ)
- کبڑن: ہندی (ککھنؤ)۔ اسم مؤنث۔ کاچھن۔ ترکاری بیچنے والی عورت۔ (آصفیہ)
- کبڑیا: ہندی (ککھنؤ)۔ اسم مذکر۔ کاچھی۔ سبزی بیچنے والا۔ ترکاری فروش۔ (آصفیہ)
- کتی: ہندی۔ اسم مؤنث۔ ایک قسم کی تلوار۔ سروہی۔ نیچے۔ (آصفیہ) جس کی نوک کسی قدر رمزی ہوئی ہوتی ہے۔ (نور)

کٹوا: ہندی اسم مذکر۔ چھوٹا سا کوچہ۔ زمین کا چھوٹا سا آباد قطعہ۔ محلہ۔ باڑا۔ حاطہ۔ منڈی۔ چوک۔
(۴ صفیہ)

کریچ: مالاباری اسم مؤنث۔ ایک قسم کی لمبی تلوار جو اکثر فوجی افسروں کے پاس ہوتی ہے۔ (۴ صفیہ)
کڑوں کی عمارت: ہندی۔ لکھنؤ لداؤ کی عمارت۔ گول ڈاٹ جو صرف اینٹ، چونے اور پتھر سے بنائیں اور
لکڑی استعمال نہ ہو۔ (نور)

کڑیاں: کڑی کی جمع۔ ہندی۔ صفت۔ اہنی حلقہ۔ (۴ صفیہ)۔ متن میں لکڑی کے بالوں کے معنی میں
استعمال ہوا ہے جو چھت بنانے کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔

گگر: ہندی اسم مؤنث۔ کنارہ۔ حاشیہ۔ (نور)

کلابتوں: ترکی۔ مذکر۔ چاندی یا سونے کا تار جو ریشم یا سوت کی ڈوری پر لپیٹے ہیں۔ (نور)

کلاں: فارسی۔ صفت۔ بڑا۔ کبرن۔ لہا۔ وسیع۔ فراخ۔ (۴ صفیہ)

کلٹی: اردو اسم مؤنث۔ ایک خاص پرندے کے خوش نما پر جنھیں بادشاہ لوگ اپنے تاج یا ٹوپی اور پگڑی پر
رزم و بزم میں لگا لیتے ہیں۔ (۴ صفیہ)

کمر بستہ: فارسی۔ صفت۔ تیار۔ لیس۔ مستعد، حاضر۔ رہتھیا رہند۔ مسلح۔ رخا دم۔ نوکر۔ (۴ صفیہ)

کنول: ہندی اسم مذکر۔ قلعہ۔ ایک سرخ کاغذ یا برق کا پھول جس میں موم بنی جلا کر بھادوں کے مہینے
میں جھرات کے روز عوام خواجہ خضر کے نام پانی میں بہا دیتے تھے۔ شیشے کے ایک طرف کا نام
جس میں شمع روشن کرتے ہیں۔ (۴ صفیہ)

کوس: ہندی اسم مذکر۔ فرسنگ۔ راستے کی ایک معین حد کا نام جس کی مقدار بعض کے نزدیک چار
ہزار گز اور بعض کے تین ہزار گز ہے۔ یہ گز سولہ گرہ کا ہے۔ وہ پتھر یا نشان جو ہر فرسنگ کی
مقدار پر بنا دیتے ہیں۔ (۴ صفیہ)

کھاٹ: ہندی اسم مؤنث۔ چارپائی۔ پلنگ۔ پلنگڑی۔ (۴ صفیہ)

کھا روہ: ہندی اسم مذکر۔ ایک قسم کا سرخ موٹا کپڑا جو اکثر پردوں یا حجاموں یا ستوں کی انگلیوں کے کام
آتا ہے۔ (۴ صفیہ)

گاہرا گھایا: ہندی - اسم مذکر - گھرایا ہوا۔ (نور)

گازو: اردو - اسم مذکر - سنتری، پہرے دار، لشکر کے گر و گشت کرنے والا گروہ مع افسر، guard کا بگڑا ہوا تلفظ۔ (آصفیہ)

گاڑھا: ہندی - صفت - جنگلی اور مست ہاتھی تا میٹ گاڑھی۔ (آصفیہ)

گڈھی رگڑھی: ہندی - اسم مؤنث - چھوٹا قلعہ - کوٹ۔ (آصفیہ)

گراپ رگراپ: اردو - اسم مذکر - وہ پ کا گولہ جس میں بہت سی گولیاں، چھرا وغیرہ بھرا ہوتا ہے۔

انگریزی لفظ Grape بمعنی چھرا سے۔ (آصفیہ)

گسائیں: ہندی - اسم مذکر - گنوسائیں کا مخفف - گایوں کا مالک - گھوسی - ۲: سنپاسی - جوگی - سائیں۔

مہنت - ۳: ہندو روایتوں کا تعظیمی خطاب۔ (آصفیہ)

گلری: ہندی - اسم مؤنث - گاگر کا مخفف - پانی رکھنے کا پتیل یا تانبے کا برتن۔ (آصفیہ)

گنڈا: ہندی - اسم مذکر - کوڑیوں اور گھنگڑوں وغیرہ کا حلقہ، جو چانور کے گلے میں ڈالتے ہیں۔ (آصفیہ)

گنگا جمنی: ہندی - صفت - دورنگا - سونے اور چاندی کا بنا ہوا یا وہ چیز جس پر چاندی اور سونے کا کام ہوا۔ ایک

قسم کا کان کا زیور۔ (آصفیہ)

گنوار: ہندی - اسم مذکر - گاؤں وال - دھقان - گاؤں کا رہنے والا۔ (آصفیہ)

گووڑ: ہندی - اسم مذکر - پھٹا پرانا کپڑا - دھجیاں - چھتھڑے۔ (آصفیہ)

گونا: ہندی - اسم مذکر - دہن کو دماغ کر کے گھرانا - شب عروسی۔ (آصفیہ)

گھایا: ہندی - صفت - گھرایا ہوا۔ (اثر)

گھڑی: ہندی - اسم مؤنث - رات دن کا ساٹھواں حصہ - ۲۴ منٹ کا وقفہ۔ (آصفیہ)

گھوسی: ہندی - اسم مذکر - مسلمان گوالا، گائے بھینس رکھنے، چرانے اور ان کا دودھ بیچنے والا۔ پنجاب:

گھسار۔ (آصفیہ)

لچک لچکا: ہندی - اسم مذکر - کشتی، بجزا۔ (آصفیہ)

لکھو لکھا: ہندی - کئی لاکھ۔

- لین: انگریزی line اسم مؤنث۔ چھاونی کیسپ۔ لشکرگاہ فوجی پڑاؤ۔ (آصفیہ)
- ماہ: ہندی اسم مؤنث۔ ماترا کا مخفف۔ (آصفیہ)
- ماہی مراتب: فارسی اسم مذکر۔ وہ اعزازی نشان جو بادشاہوں کی سواری کے آگے آگے ہاتھیوں پر چلتے ہیں۔ (آصفیہ)
- ماہیان بے آب: فارسی۔ مچھلیاں جو پانی سے باہر ہوں۔ مجازاً بے قرار۔ بے چین۔ تڑپتے ہوئے۔
- متمرد: عربی۔ صفت۔ سرکش۔ فرمان باغی۔ (آصفیہ)
- محل: اردو اسم مؤنث۔ بیگم۔ رانی۔ ملکہ۔ (آصفیہ)
- مخلع: عربی۔ صفت۔ خلعت دیا گیا۔ (کشوری)
- مخل: عربی۔ اسم مؤنث۔ نہایت نرم و ملائم کپڑے کا نام۔ (آصفیہ)
- مراۃ: عربی۔ اسم مذکر۔ آئینہ۔ (آصفیہ)
- مرخص: عربی۔ صفت۔ رخصت کیا گیا۔ روانہ کیا گیا۔ (آصفیہ)
- مردگی: ہندی۔ مؤنث۔ ایک قسم کا شیشے کا فانوس جس پر شمع کو روشن کر کے رکھ دیتے ہیں۔ (نور)
- مردہا مردھا: اردو اسم مذکر۔ ایک ادنیٰ قوم جیسے بادشاہی مردھے جو پیادوں کا کام کرتے تھے۔ اصل میں میردہ تھا یعنی سردار وہ۔ (آصفیہ)
- مرسولہ: عربی۔ غلط العام۔ بمعنی بھیجا گیا۔ درست لفظ مرسل یا مرسلہ ہیں۔ (کشوری)
- مروارید: فارسی۔ اسم مذکر۔ موتی۔ ڈر۔ گوہر۔ (آصفیہ)
- مشرّف: عربی۔ صفت۔ شرف دیا گیا۔ عزت دیا گیا۔ (آصفیہ)
- مصاحبہ: عربی۔ اسم مذکر۔ ساتھی۔ جلیس۔ ہم نشین۔ (آصفیہ)
- مغرق: عربی۔ صفت۔ جھگڑا ہوا۔ سونے یا چاندی میں لپا ہوا۔ (آصفیہ)
- ملقمس: عربی۔ اسم مذکر۔ التماس کرنے والا۔ (آصفیہ)
- مندرج: عربی۔ صفت۔ درج کیا ہوا۔ لکھا گیا۔ (آصفیہ)
- مندیل: عربی۔ اسم مؤنث۔ رومال۔ کمر کا پٹکا یا بیٹی۔ طلائی پگڑی۔ ستار۔ عمامہ۔ شملہ۔ (آصفیہ) لکھنؤ

میں خاص قسم کی گول ٹوپی کو مندریل کہتے تھے۔ شرر نے گزشتہ لکھنؤ میں لکھا ہے کہ اس کی قطع ڈالنی کی سی ہوتی تھی اور اکثر کارچوب کے کام کی پسند کی جاتی تھی۔ یہ ٹوپی اس قدر مقبولیت حاصل کر گئی تھی کہ اسے پہنے بغیر کوئی شخص بادشاہوں اور شہزادوں کے سامنے نہیں جاسکتا تھا۔ (مرتبہ محمد اکرام چغتائی، ص ۲۳۳)۔

منزل: عربی۔ اسم مؤنث۔ جائے نزول۔ اترنے کی جگہ۔ ایک دن کا سفر۔ مکان کا درجہ۔ جیسے دو منزل کا مکان۔ (۴ صفیہ)

منش: فارسی۔ اسم مؤنث۔ خو۔ طبیعت۔ مزاج۔ (۴ صفیہ)
مورچھل: ہندی۔ اسم مذکر۔ مور کے پروں کا چنور جوا کثر بادشاہوں یا راجاؤں کے سر پر ہلایا جاتا تھا۔ (۴ صفیہ)

موہوم: عربی۔ صفت۔ وہی۔ خیالی۔ قیاسی۔ (۴ صفیہ)
مہاجن: ہندی۔ اسم مذکر۔ ساہوکار۔ ہنڈی وال۔ سوداگر۔ خزانچی۔ (۴ صفیہ)
مہار: فارسی۔ اسم مؤنث۔ اونٹ کی نگیل۔ (۴ صفیہ)
مہتاب مہتابی: فارسی۔ اسم مؤنث۔ ایک قسم کی آتش بازی جس کی روشنی نیلگوں ہوتی ہے۔ (۴ صفیہ)

میخ: فارسی۔ اسم مؤنث۔ کیل۔ کھوٹا۔ چوب۔ (۴ صفیہ)
مای: فارسی۔ صفت۔ مشہور و معروف۔ (۴ صفیہ)
مان پز: فارسی۔ اسم مذکر۔ روٹی پکانے والا۔ بھلیا مارا۔ (۴ صفیہ)
مان شبینہ: فارسی۔ رات کا کھانا۔
مانہجار: فارسی۔ صفت۔ بد ذات۔ بد اصل۔ (کشوری)
نحیب: اردو۔ اسم مذکر۔ ہندوستانی سپاہی جن کی اکثر نیلی وردی ہوتی تھی اور وہ چوکی، پہرے یا درباری کا کام کیا کرتے تھے۔ (۴ صفیہ)

نشان بردار: فارسی۔ اسم مذکر۔ جھنڈا لے کر چلتے والا۔ (۴ صفیہ)

- نعلین: عربی۔ اسم مذکر۔ دونوں جوتیاں۔ جوتیوں کا جوڑا۔ (آصفیہ)
- نقارہ: فارسی۔ اسم مذکر۔ طبل۔ دمامہ۔ (آصفیہ)
- نقرائی: عربی۔ صفت۔ چاندی کا۔ روپیلی۔ سفید۔ (آصفیہ)
- نمکیرہ: فارسی۔ اسم مذکر۔ وہ کپڑا جو اوس کی نمی سے محفوظ رہنے کے لیے پٹنگ پر چھت گیری کی طرح لگایا جاتا تھا۔ ترپال۔ سائبان۔ (آصفیہ)
- نوگی: جس میں نوٹکینے پڑے ہوں۔
- نوبت: فارسی۔ اسم مؤنث۔ نقارہ۔ ڈنکا۔ پہلے بادشاہوں کے وقت دستور تھا کہ صبح سویرے اور شام کو نوبت بجا کرتی تھی۔ (آصفیہ)
- نیوش: فارسی۔ صفت۔ سننے والا۔ (نور)
- والا جاہ: فارسی۔ صفت۔ بلند مرتبہ۔ (آصفیہ)
- واہیات: عربی۔ اسم مؤنث۔ واہی کی جمع۔ بیہودہ اور لغو باتیں۔ خرافات۔ (آصفیہ)
- وثیقہ دار: عربی۔ اسم مذکر۔ مالک وثیقہ۔ وہ شخص جس کا روپیہ گورنمنٹ میں ہد امانت جمع ہوا اور اس کا منافع اسے دیا جائے۔ (آصفیہ) تنخواہ دار کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔
- وثیقہ: عربی۔ اسم مذکر۔ لکھنؤ میں وہ روپیہ جو کسی غیر مذہب سے بطور منافع نقد روپیہ کے لیا جائے؛ جیسے پریسری نوٹ کی آمدنی۔ (آصفیہ)
- وردی بچنا: اردو۔ فعل لازم۔ صبح یا شام کی نوبت بادشاہوں کے دروازوں یا لشکروں میں بچنا۔ (آصفیہ)
- ہانڈی: ہندی۔ اسم مؤنث۔ ظرف آگینہ جس میں روشنی کرتے تھے۔ (آصفیہ)
- ہجد ہم: فارسی۔ لٹھا رواں۔
- ہرکارہ: فارسی۔ اسم مذکر۔ نامہ برد۔ قاصد۔ (آصفیہ)
- ہلد ہم: فارسی۔ ستر ہواں۔
- ہنگی: فارسی۔ صفت۔ تمام۔ سب کا سب۔ (آصفیہ)
- ہوائیاں: اردو۔ اسم مؤنث۔ ایک قسم کی آتش بازی جسے خدنگ یا پھنگا بھی کہتے ہیں۔ (آصفیہ)

ہودج: عربی۔ اسم مذکر۔ عماری۔ ہودہ۔ اونٹ کا کچا وہ جس میں عورتیں سوار ہوتی ہیں۔ (آصفیہ)

ہولنا: ہندی۔ فعل متعدی۔ ہاتھی کو چلانا۔ (آصفیہ)

ہوپدا: فارسی۔ صفت۔ ظاہر۔ روشن۔ عیاں۔ واضح۔ (آصفیہ)

یارا: فارسی۔ اسم مذکر۔ تاب۔ مجال۔ طاقت۔ (آصفیہ)

یک شنبہ: فارسی۔ اسم مذکر۔ اتوار۔ (آصفیہ)

واصف علی واصف *

اقبال اور خودی

واصف علی واصف ۲۲۵

بھیروی کی قیادت میں عشقِ مصطفیٰؐ کی عظیم دولت سے مالا مال ہو کر اقبال جب عرفانِ ذات کے سفر پر روانہ ہوا تو اس پر وسیع و جمیل کائنات کے راز کچھ اس طرح منکشف ہونا شروع ہوئے، جیسے عجائبات کا دبستاں کھل گیا ہو۔ اس کا ذوقِ جمال اسے سرور و وجدان کی منزلیں طے کراتا ہوا بارگاہِ محسنِ مطلق تک لے آیا۔ کائنات اسے مرتفعِ جمال نظر آئی۔ اس نے دیکھا، غور سے دیکھا اور دیکھ کر محسوس کیا کہ موتی، قطرہ، شبنم، آنسو، ستارے سب ایک ہی جلوے کے روپ ہیں۔ اسے قطرہ، دریا، بادل، جھیلیں، سمندر ایک ہی وحدت میں نظر آئے۔ اسے ڈڑے میں صحرا اور قطرے میں دریا نظر آیا۔ اس نے فرد اور معاشرے کی وحدت دیکھی، بھیڑ میں تنہائی دیکھی اور تنہائی میں ہجوم نظر آیا۔

اقبال کو یہ کائنات ایک عظیم دھڑکتے ہوئے دل کی طرح محسوس ہوئی۔ اس کے اپنے دل کی دھڑکن، کائنات کی دھڑکنوں سے ہم آہنگ ہو گئی۔ اس نے جلوہ جاناں کو ہر رنگ میں آشکار دیکھا۔ اقبال کو عشق نے اس مقام تک پہنچا دیا، جہاں انسان کو فیرازِ جمال یا کچھ نظر نہیں آتا۔ اس مقام پر انسان کہلاتا ہے:

اب نہ کہیں نگاہ ہے، اب نہ کوئی نگاہ میں
محو کھڑا ہوا ہوں میں حسن کی جلوہ گاہ میں

اس منزلِ دیدارِ محسن پر پہنچ کر انسان یہ بیان نہیں کر سکتا کہ یہ کیا مقام ہے؟ صاحبِ منزل خود آئینہ ہوتا ہے، خود زور و، خود نظر اور خود ہی جو نظارہ ہو کر رہ جاتا ہے۔ لیکن اقبال اس مقام پر ٹھہرا نہیں۔ اس نے جلوہ

حُسنِ کائنات سے معنی کائنات کی طرف قدم بڑھایا۔ اُسے حُسنِ فطرت نے ایک عظیم پیام عطا کیا۔ اقبال نے غور کیا کہ یہ کائنات کیا ہے، انسان کیا ہے، حُسن کیا ہے، عشق کیا ہے، زندگی کیا ہے، موت کیا ہے، مابعد موت کیا ہے، عمل کا مفہوم کیا ہے، عقل کیا چیز ہے، حیرت کیا ہے اور جلوہ کیا ہے، رموز کیا ہیں، ظاہر کیا ہے، باطن کیا ہے، سوز و مستی کیا ہے، سُروِ چراواں کیا ہے، رُخِیلِ کارواں کیا ہے ”لا“ کیا ہے، ”إلہ“ کیا ہے، غرضیکہ یہ سب کچھ کیا ہے، کیوں ہے، کب سے ہے، کب تک ہے۔ نور و ظلمات کیا ہیں۔ غیاب و حضور کیا ہیں؟ اسی تلاش و تجسس کے دوران اقبال کو اپنے فکر کی عمیق گہرائیوں میں آخر ایک روشن نقطہ دکھائی دیا۔ اور اس نقطے نے نکتہ کھول دیا، عقدہ کشائی کر دی، اقبال کو اشیاء و اعمال کی پیچان عطا ہوئی۔ یہ نقطہ اُسے حقیقت آشنا کر گیا۔ اُسے کائنات کی علامتیں نظر آئیں، شاہین کا مفہوم سمجھ آیا، کرگس کے معنی سمجھ آئے، صحبتِ ناغ کی خرابی سمجھ آئی۔ اسی روشن نقطے نے اسے اشیاء کے باطن سے تعارف کرایا، رموزِ مرگ و حیات عطا کیے۔ اُس نے گردشِ شام و سحر کا مقصد اسی نقطے کی روشنی میں دریافت کیا۔ یہ نقطہ پھیلتا تو کائنات بن جاتا اور سمٹتا تو آنکھ کا تیل بلکہ اقبال کا دل بن جاتا۔ اسی روشن نقطے کو اقبال نے خودی کہا ہے۔

نقطۂ نوری کہ نام او خودی است
زیر خاک ما شرارِ زندگی است^۲

چونکہ یہ روشن نقطہ ہر چیز بھی ہے، ہر شے سے الگ بھی ہے، اس لیے اس کی تعریف مشکل ہے۔ خودی کیا ہے، ہر شے کی اصل ہے۔ یہ identity ہے یعنی اس شے کی بنیادی فطری قدر جس سے اس شے کا قیام ممکن ہے اور جس کے بغیر وہ شے قائم نہیں رہ سکتی۔ یہ انفرادیت ہے جو اس شے کو دوسری اشیاء سے علاحدہ کرتی ہے، ممتاز کرتی ہے، discriminate کرتی ہے۔ یہ وہ تشخص ہے جس سے اس ذات کی بقا ممکن ہے۔ یہی وہ راز ہے جو کسی شے کے زندہ رہنے کا واحد جواز ہے۔ اگر یہ نہ ہو تو وہ بھی نہیں۔ درحقیقت خودی ہر قابلِ ذکر وجود کے باطن کی نورانی کلید ہے۔ خودی جذبہ اظہارِ حُسنِ باطن ہے۔

وجود کیا ہے، فقط جوہرِ خودی کی نمود
کر اپنی فکر کہ جوہر ہے بے نمود ترا^۳

خودی جوہر ذاتی ہے۔ اگر یہ نہ ہو تو کسی ذات کے ہونے اور نہ ہونے کا فرق مٹ جائے۔ خودی ہر وجود میں موجود ہے اور اس کا اپنا علاحدہ وجود نہیں۔ زندگی کی طرح جو، ہر ذی جان میں ہے اور خود میں

نہیں۔ کُسن کی طرح جو ہر حسین میں ہے اور اس کا اپنا لگ ٹھوس، قابل محسوس وجود نہیں۔ اس لیے خودی کو ایک علاحدہ مضمون کے طور پر سمجھنا ممکن ہی نہیں۔ خودی کے بیان میں paradox کا ہونا فطری ہے اور خودی کا paradox یا تضاد، تضاد نہیں۔ کیونکہ خودی فرد بھی ہے اور معاشرہ بھی، خودی ملکوار بھی ہے اور ملکوار کی دھار بھی، خودی مستی لا بحر زنون بھی اور سوز و دروں بھی، خودی ضبط نفس کا سرمایہ بھی ہے اور اطاعت کی عظیم دولت بھی، خودی تقدیر بھی ہے اور کاسب تقدیر بھی، خودی نیابت الہی کا مقام بھی ہے اور اپنی انفرادیت بھی، یہ جلوت بھی اور خلوت بھی، خودی موج آب رواں بھی اور ضبط فغاں بھی، خودی تریب رگب جاں بھی ہے اور دُوریِ شب ہجران بھی، خودی راز بھی ہے اور مخرمِ راز بھی، ماز بھی ہے نیا ز بھی بلکہ بے نیا ز بھی۔

اقبال نے خودی کو اتنی وسعت عطا کر دی ہے کہ اس کو کسی ایک حوالے سے سمجھنا مشکل ہے۔ قاری کو یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اسے confuse کیا جا رہا ہے لیکن ایسا نہیں ہے۔ اقبال بہر حال اقبال ہے۔ وہ فقیر ہے، عارف حق ہے، مفکرِ فکرِ صالح ہے، ملتِ اسلامیہ کا ایک غیور فرزند بہرِ روی کا مرید با وقار ہے۔ فلسفہ شرق و غرب سے آشنا ہونے والا اقبال خودی کے تصور سے جو پیغام دے رہا ہے وہ ایک عظیم پیغام ہے۔ اقبال خودی کے بحرِ بے پایاں سے افکار کے گہرے تار نکالتا ہے اور قاری کے دل و دماغ کو دولتِ لازوال سے مالا مال کر دیتا ہے۔ اقبال کی خودی کو سمجھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ انسان صاحبِ ادراک ہو، صاحبِ نظر ہو۔ اقبال نے یہ شرط عائد کر دی ہے کہ:

نظر نہیں تو مرے حصّہٴ سخن میں نہ بیٹھ
کہ نکتہ ہائے خودی ہیں مثالی تیغِ اخیل^۴

اقبال کا تصورِ خودی عارفوں کے لیے ہے، اہل نظر کے لیے ہے، شب بیداروں کے لیے ہے، آہِ بحر گاہی سے آشکاروحوں کے لیے ہے، دل والوں کے لیے ہے، عشق والوں کے لیے ہے۔ یہ وہ علم ہے جو اہل علم کے لیے نہیں بلکہ اہل نظر کے لیے ہے۔ اقبال کہتا ہے کہ:

اقبال! یہاں نام نہ لے علمِ خودی کا
موزوں نہیں مکتب کے لیے ایسے مقالات^۵

خودی کو سمجھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ ہم ان عنوانات کو دیکھیں جن کے ماتحت اقبال نے خودی کو بیان کیا۔ مثلاً کائنات کی خودی... اسلام کی خودی... ملتِ اسلامیہ کی خودی... عشق و عزم کی خودی... عمل

کی خودی... فخر کی خودی... آزادی و حریت کی خودی، رفتار زمانہ کی خودی اور سب سے اہم خودی، خود آگہی کی خودی۔

وقت اجازت نہیں دیتا کہ ہم ان عنوانات کا خودی کے حوالے سے مکمل جائزہ لیں، بہر حال ایک طائرانہ نظر ہی سہی۔ کائنات خودی کی عظیم جلوہ گاہ ہے۔ اس کی بیداری اور پائیداری خودی کے دم سے ہے۔

خودی کیا ہے، راز و رازِ حیات
خودی کیا ہے، بیداری کائنات^۶
یہ ہے مقصد گردش روزگار
کہ تیری خودی تجھ پہ ہو آشکار^۷
آسمان میں راہ کرتی ہے خودی
صد مہر و ماہ کرتی ہے خودی^۸

اقبال کا مقصد یہ ہے کہ خودی کائنات کے جلووں میں جلوہ گر ہے۔ جو انسان کائنات کے جلووں سے لطف اندوز نہیں ہوتا وہ ان جلووں میں خودی کی کارفرمائی کیسے دیکھ سکتا ہے؟ اقبال کہتا ہے کہ:

خودی جلوہ بدست و خلوت پسند
سمندر ہے اک بوند پانی میں بند
ازل اس کے پیچھے، ابد سامنے
نہ حد اس کے پیچھے، نہ حد سامنے
سفر اس کا انجام و آغاز ہے
یہی اس کی تقویم کا راز ہے^۹

یہ کائنات ہے جو ہمیشہ سے آ رہی ہے اور شاید ہمیشہ رہے گی۔ اس کی خودی گردش و استحکام میں

ہے۔

اب آئیے اسلام کے آئینے میں خودی کی جلوہ گری دیکھیں۔ اقبال کے نزدیک اسلام ہی محافظ خودی ہے اور خودی محافظ مسلمان ہے۔ اقبال اسلام کو بقائے عالم کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ وہ خالی rituals کا قائل نہیں۔

یہ ذکر نیم شبی، یہ مراقبہ، یہ سرور
تری خودی کے گمبیاں نہیں تو کچھ بھی نہیں^{۱۰}

اقبال کا کاریلند کہتا ہے کہ:

خودی کا سر نہاں لا الہ الا اللہ
خودی ہے تیغ، فساں لا الہ الا اللہ^{۱۱}
خودی سے اس ظلم رنگ و بو کو توڑ سکتے ہیں
یہی توحید تھی جس کو نہ ٹو سمجھا نہ میں سمجھا^{۱۲}
حکیمی، نامسلمانی خودی کی
کلیسی، رمز پنہانی خودی کی^{۱۳}

اقبال خودی کو غلامی سے نجات کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ خودی کے دم سے مسلمانوں کو اپنی عظمت رفتہ

حاصل ہو سکتی ہے۔ اقبال کے ہاں خودی king maker بلکہ kingdom maker ہے۔

تجھے مگر فقر و شہی کا بتا دوں
غریبی میں گم ہوائی خودی کی!^{۱۴}
یہ پیام دے گئی ہے مجھے باد صبح گاہی
کہ خودی کے عارفوں کا ہے مقام پادشاہی^{۱۵}
خودی ہو زندہ تو ہے فقر بھی شہنشاہی
نہیں ہے سحر و طفرل سے کم شکوہ فقیر^{۱۶}

آئیے اب سب سے آخری لیکن سب سے اہم عنوان، خودی اور خود آگئی کی طرف۔ اقبال اپنے

قاری کو دعوتِ خود شناسی دیتا ہے۔ اس کا پیغام یہی ہے کہ:

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغ زندگی^{۱۷}

اپنی پہچان سے ہی اللہ کی پہچان کی طرف قدم اٹھ سکتے ہیں۔ اقبال خودی کو ہی پہچان کا ذریعہ مانتا

ہے۔ اقبال انسان کو پیغام دیتا ہے کہ وہ خود را ز فطرت ہے۔ انسان ہی مقصد و مدعا ہے تخلیق ہے۔ انسان کو اپنا

مقام پہچاننا چاہیے۔ انسان بالعموم اور مسلمان بالخصوص شاہکار فطرت اور اس کا تشخص خودی کے دم سے ہے

جو رہی خودی تو شاہی، نہ رہی تو رُوسپاہی^{۱۸}

اسی طرح جو قوم محروم خودی ہو اس سے اقبال یوں مخاطب ہے:

اس کی تقدیر میں محکومی و مظلومی ہے
 قوم جو کر نہ سکی اپنی خودی سے انصاف^{۱۹}
 اقبال معاشی اور سیاسی غلامی میں گرے ہوئے انسان کو بلند یوں کی طرف پکارتا ہے۔ وہ اسے مایوسی
 کے اندھیروں سے نکال کر امید کی روشن راہوں پر گامزن کرنا چاہتا ہے۔

تو رازِ سخن نکال ہے، اپنی آنکھوں پر عیاں ہو جا
 خودی کا رازِ داں ہو جا، خدا کا ترجمان ہو جا^{۲۰}
 تُو اپنی خودی کو کھو چکا ہے
 کھوئی ہوئی شے کی جستجو کر^{۲۱}
 غافل نہ ہو خودی سے، کر اپنی پاسبانی
 شاید کسی حرم کا تُو بھی ہے آستانہ^{۲۲}
 مسلمانوں کو ان کی خودی سے آشنا کر کے اقبال ان کو پیغام دیتا ہے کہ:
 ہوئی جس کی خودی پہلے نمودار
 وہی مہدی، وہی آخر زمانی!^{۲۳}
 خودی کے ساز میں ہے عمر جاوداں کا سراغ
 خودی کے سوز سے روشن ہیں امتوں کے چراغ^{۲۴}

اقبال کے ہاں خودی کی بلندی ہی مقصدِ حیات ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں انسان کا ارادہ تقدیر

بن جاتا ہے:

خودی شیرِ مولا، جہاں اس کا صید
 زمیں اس کی صید، آسمان اس کا صید^{۲۵}

اقبال خودی کی نگہبانی کا درس دیتا ہے۔ خودداری کا پیغام دیتا ہے۔ اقبال کی خودی، زندگی
 ہے، حیاتِ جاوداں ہے۔ یہ ملتِ اسلامیہ کے لیے ایک عظیم ذریعہٴ حصولِ قوت ہے۔ خدا ہمیں خودی کے اس
 بلند مقام سے آگاہ فرمائے جہاں:

خدا بندے سے خود پوچھے، بتا تیری رضا کیا ہے^{۲۶}

نوٹ: یہ مقالہ علامہ محمد اقبال کی صد سالہ تقریبات کے موقع پر ۱۹۷۷ء میں کورنٹس کالج لیسٹرا، یو۔ایم۔یو۔ میں منعقد ایک تقریب
 میں پیش کیا گیا۔

حوالہ جات

- مرحوم صوفی وانشور (۱۵ جنوری ۱۹۳۹ء-۱۸ جنوری ۱۹۹۳ء)۔
- ۱۔ امین حسین امین کوٹوی مسرود زندگی شمولہ کلیات اصغر (لاہور: مکتبہ شعر و ادب فروزی، ۱۹۷۹ء)، ص ۷۸۔
- ۲۔ محمد اقبال، اسرار خودی شمولہ اسرار و رموز (لاہور: شیخ نلا علی ایڈمنسٹریشن، ۱۹۷۴ء)، ص ۱۸۔
- ۳۔ محمد اقبال، صرب کلیم شمولہ کلیات اقبال اردو (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۰ء)، ص ۵۳۶۔
- ۴۔ محمد اقبال، دیل جبریل، ص ۳۹۱۔
- ۵۔ محمد اقبال، صرب کلیم، ص ۵۹۱۔
- ۶۔ محمد اقبال، دیل جبریل، ص ۴۵۵۔
- ۷۔ ایضاً، ص ۴۵۷۔
- ۸۔ ایضاً، ص ۴۶۹۔
- ۹۔ ایضاً، ص ۴۵۵-۴۵۶۔
- ۱۰۔ محمد اقبال، صرب کلیم، ص ۵۴۷۔
- ۱۱۔ ایضاً، ص ۵۴۷۔
- ۱۲۔ محمد اقبال، دیل جبریل، ص ۳۵۹۔
- ۱۳۔ ایضاً، ص ۴۱۲۔
- ۱۴۔ ایضاً۔
- ۱۵۔ ایضاً، ص ۳۷۷۔
- ۱۶۔ محمد اقبال، صرب کلیم، ص ۵۸۹۔
- ۱۷۔ محمد اقبال، دیل جبریل، ص ۳۶۷۔
- ۱۸۔ ایضاً، ص ۳۷۷۔
- ۱۹۔ محمد اقبال، صرب کلیم، ص ۵۹۹۔
- ۲۰۔ محمد اقبال، پانگ درا، ص ۳۶۲۔
- ۲۱۔ محمد اقبال، دیل جبریل، ص ۳۸۷۔
- ۲۲۔ ایضاً، ص ۳۸۲۔
- ۲۳۔ ایضاً، ص ۴۱۲۔
- ۲۴۔ ایضاً، ص ۴۳۳۔
- ۲۵۔ ایضاً، ص ۴۵۷۔
- ۲۶۔ ایضاً، ص ۳۸۲۔

مآخذ

- اقبال، محمد اسرار و رموزِ مَلا ہیں: شیخ غلام علی ایڈیشنز پبلشرز، ۱۹۷۲ء۔
_____۔ کلیاتِ اقبال اردو مَلا ہیں: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۰ء۔
کوڑوی، امیر حسین امیر۔ کلیاتِ امیر مَلا ہوں: مکتبہ شعر و ادب، فروری ۱۹۷۹ء۔

ایوب صابیر *

معرکہ اسرارِ خودی

ایوب صابیر

مثنوی اسرارِ خودی کے خلاف قلمی ہنگامے کی روداد اپنے اپنے طور پر، بعض ماہرینِ اقبال نے قلمبندی ہے۔ اراقم نے بھی اسے اجمالاً پیش کیا ہے۔^۱ اس مقام پر خاص خاص اعتراضات کا جائزہ مقصود ہے۔

لفظ خودی و اس کے مفہوم پر اعتراضات

لفظ خودی کا لغوی مفہوم غرور اور تکبر بھی ہے اس مفہوم کے تناظر میں ’خودی‘ کا لفظ بار بار ہدفِ اعتراض بنایا گیا۔ علامہ اقبال نے بھی متعدد بار اس لفظ کی توضیح کی۔ اسرارِ خودی کے دیباچے میں لکھا تھا کہ:

لفظ خودی کے متعلق ناظرین کو آگاہ کر دینا ضروری ہے کہ یہ لفظ اس نظم میں بمعنی غرور استعمال نہیں کیا گیا جیسا کہ عام طور پر اردو میں مستعمل ہے۔ اس کا مفہوم محض احساسِ نفس یا تعینِ ذات ہے۔^۲

اس سے بھی پہلے ”عممی تصوف اور اسلام“ کے موضوع پر اپنے خطبے کے دوران اقبال نے کہا تھا: مشوفین نے یہ لفظ غرور کے معنی میں استعمال نہیں کیا، بلکہ احساسِ ذات، انا اور میں کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ ان کا مقصد یہ ہے کہ انسان اپنے آپ کو مٹا دے اپنے نفس کی نفی کر دے تب معرفت کی منزل پر فائز ہو سکتا ہے حال آنگہ یہ تصویر بالکل خلافِ اسلام ہے۔^۳

مذکورہ الفاظ کے علاوہ اقبال نے جان، زندگی، من اور روح کے الفاظ خودی کے مترادفات کے طور پر استعمال کیے ہیں۔^۵ انگریزی میں personality (شخصیت)، ego (ذات) اور self (خود) کے الفاظ استعمال کیے ہیں۔^۶ ڈاکٹر این مری شمل نے تصریح کی ہے کہ:

روحانی اور غیر فانی ذات یا نفس (self) کے معنوں میں مولانا رومی نے بھی 'خودی' کا لفظ استعمال کیا ہے۔^۷

اقبال کی توضیحات کے باوجود یہ اعتراض دہرایا جا رہا تھا کہ اقبال کا فلسفہ 'خودی' مستعار ہے مثلاً سے۔^۸ اس غلط فہمی کا ایک مرتبہ پھر زائد کرنے کے لیے اقبال نے ایک وضاحت (An exposition of the self) بذریعہ نیازی سے، ۱۹۳۷ء میں، قلمبند کرائی۔ اس مضمون کے آخری حصے میں لفظ خودی کا مفہوم بعنوان 'The Meaning of 'Khudi'' بیان ہوا ہے۔ اس میں علامہ اقبال نے وضاحت کی ہے کہ لفظ 'خودی' بڑے سائل کے بعد اختیار کیا گیا تھا۔ ادبی نقطہ نظر سے اس میں خامیاں ہیں اور اخلاقی اعتبار سے فارسی اور عربی دونوں زبانوں میں یہ بڑے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ 'من' (I) کے لیے دوسرے مابعد الطبیعی الفاظ مثلاً انسانیت، نفس، شخص اور انا بھی ایسے ہی خراب ہیں۔ ضرورت ایک ایسے بے رنگ لفظ کی ہے جس کے ساتھ کوئی اخلاقی مفہوم وابستہ نہ ہو۔ اردو اور فارسی میں ایسا کوئی لفظ نہیں ہے۔ خودی کا لفظ میں نے شعری ضرورت کے تحت منتخب کیا اور فارسی میں 'من' (self) کی بے رنگ حقیقت کے لیے لفظ 'خودی' کے استعمال کی شہادت بھی ہے۔

اقبال نے مزید بتایا کہ اخلاقی طور پر میں نے 'خودی' کا لفظ 'خود اعتمادی' — 'بقائے ذات' بلکہ ادعائے ذات (self assertion) کے لیے بھی استعمال کیا ہے؛ ادعائے ذات جب زندگی اور قوت کے لیے ضروری ہو۔ یہ قوت موت کا سامنا کرتے ہوئے بھی صداقت، انصاف اور فرض کی ادائیگی پر قائم رہتی ہے۔ یہ اخلاقی کردار خودی کی قوتوں کو مجتمع کرتا ہے اور انہیں امتثال اور ہلاکت سے بچاتا ہے۔^۹

دیباچہ اسرارِ خودی کے آغاز میں بھی خودی کے اس وصف کا اقبال نے ذکر کیا ہے۔ دیباچے کے پہلے جملے میں خودی کو وحدتِ وجدانی یا شعور کا روشن نقطہ کہا ہے جس سے تمام انسانی تخیلات، جذبات اور تمذیقات مستفید ہوتے ہیں۔ یہ ایک پراسرار شے ہے جو فطرتِ انسانی کی منتشر اور غیر محدود کیفیات کی شیرازہ بند

ہے۔ یہ خودی نیا مانا گیا میں اپنے عمل کی رو سے ظاہر اور اپنی حقیقت کی رو سے مضمحل ہے۔ جلال جبریل کی ایک غزل میں مومن کی دنیا کا بار بار ذکر ہے۔ اس میں بھی خودی کے اوصاف بیان ہوئے ہیں۔ اپنے من میں ڈوبنے سے زندگی کا سراغ ملتا ہے۔ من کی دنیا سوز و مستی اور جذب و شوق کی دنیا ہے۔ یہاں نہ افرنگی کا راج ہے نہ برہمن کا تان اس شعر پر ٹوٹی ہے:

پانی پانی کر گئی مجھ کو قلندر کی یہ بات
تو جھکا جب غیر کے آگے نہ من تیرا نہ تن!

خودی کا خاکہ تو اسرارِ خودی میں پیش ہوا ہے لیکن اقبال زندگی بھر اس خاکے میں رنگ بھرتے رہے ہیں۔ مثلاً بالِ جبریل کی نظم ساقی نامہ میں خودی کے متعدد اوصاف نمایاں ہوئے ہیں۔

وحدت الوجود کی مخالفت پر اعتراضات

اسرارِ خودی پر شدید اعتراضات دو وجوہ سے ہوئے۔ ایک عجا اقبال کی حافظ شیرازی پر تنقید تھی اور دوسری وجہ یہ تھی کہ اقبال نے مثنوی کے دیباچے میں وحدت الوجود کی مخالفت کی تھی۔ معترضین کے نزدیک اسلام کا کمال تصوف اور تصوف کا کمال وحدت الوجود تھا۔ تصوف وجودیہ کی مخالفت کو صوفی تحریک مٹانے کی کوشش اور تصوف نیز اسلام پر حملہ تصور کیا گیا۔ سید محمد ذوقی شاہ نے لکھا:

تصوف کلیتاً اسلام ہے، اسلام کی روح ہے، اسلام کا جمال ہے، اسلام کا کمال ہے... مجھے اس کی ضرورت نہیں کہ وحدت الوجود کے مسئلے پر اقبال سے بحث چھیڑوں۔ اس مسئلے کو بحث سے کوئی تعلق ہی نہیں۔ یہ کوئی استدلالی چیز نہیں، نہ نوشت و خواند کی اس تک رسائی ہے۔ علوم عقلی اس کے محاصرے سے عاجز ہیں۔ محفل انسانی اس کے فہم سے قاصر ہے۔^{۱۰}

ذوقی شاہ نے یہ بھی لکھا کہ:

مثنوی اسرارِ خودی میں آزارِ خودی کی جن تیوروں سے حمایت کی گئی ہے وہاں اعتبار ہے نتائج کے ایک حملہ ہے جو اسلام پر اسلام ہی کی آڑ میں ہوا ہے۔^{۱۱}

ذوقی شاہ نے بتایا کہ مسلمانوں کا نصب العین اللہ ہے جب کہ اقبال کے نزدیک نظامِ عالم کی تسخیر۔^{۱۲} انھوں نے اپنے مضمون کا اختتام ایک شعر پر کیا جس میں ذکر تو حید کا ہے۔^{۱۳} اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ معترض کے نزدیک تو حید اور وحدت الوجود میں کوئی فرق نہیں۔

خواجہ حسن نظامی نے بھی اسرارِ خودی کو مذہب پر حملہ تصور کیا۔^{۱۴} انہوں نے وحدت الوجود سے متعلق اٹھ سوالات مرتب کیے۔^{۱۵} اور مشائخ سے ان کے جواب حاصل کیے جنہیں اہتمام سے شائع کیا۔ مشیر حسین قدوائی نے ایک مضمون بعنوان ”خودی اور رہبانیت“ لکھا جس میں رہبانیت کی حمایت میں رسول اکرمؐ کا یہ فرمان نقل کیا کہ ”ان کو ہرگز نہ چھیڑیں۔“^{۱۶} مختصر یہ کہ روایتی تصوف کے حامیوں نے مثنوی اسرارِ خودی کو اقبال کی وجودی تصوف کی مخالفت کے باعث، نہ صرف تصوف کے بلکہ اسلام کے بھی خلاف قرار دیا۔

* * *

ان اعتراضات سے بنیادی طور پر، دو سوال پیدا ہوتے ہیں۔ ایک یہ کہ ”مثنوی اسرارِ خودی خلاف اسلام ہے؟“ اور دوسرا یہ کہ ”کیا وجودی تصوف عین اسلام ہے؟“ بعض صاحبانِ علم نے جو تصوف کے بھی حامی تھے، مثنوی کو خلاف اسلام قرار دینے پر گرفت کی۔ مولوی محمود علی نے لکھا:

خدا کوئی بتائے کہ نفسِ مثنوی میں اقبال کون سا خیال پیش کرتا ہے جو اسلامی تعلیم کے خلاف یا کم از کم تصوف کے مخالف سمجھا جاتا ہے۔ اقبال انسان کو اس کی اپنی قابلیت اور قدرت کی عطا کردہ نعمتوں سے باخبر ہونے کی ترغیب دیتا ہے۔ کیا یہ اسلام یا تصوف کے خلاف ہے؟ ... کیا من عرف نفسه فقد عرف ربه کہنہ والہ اپنی بات کے ایسے کچے نکلے کر اپنے نفس کو پہچاننے کی ترغیب سے بیزار ہو گئے؟ کیا اپنے نفس کو پہچاننے کے بعد جس کو ذاتِ مطلق کا مظہر اتم سمجھتے ہو، اسی میں تم کو کوئی خوبی نظر نہ آئے؟ اور کیا ان خوبیوں سے کام لینے والا تصوف اور اسلام سے باہر ہو جائے گا؟^{۱۷}

شاہ محمد سلیمان پھلواری شریف اور اکبر الہ آبادی تصوف کے علمبردار تھے لیکن وحدت الوجود کو عین اسلام ماننے کے لیے آمادہ نہ ہوئے۔ شاہ سلیمان نے لکھا کہ وحدت الوجود ایک علمی مسئلہ ہے، مشاہدہ انوار سے اس کا تعلق ضرور ہے مگر مادی نجات سے اس کا کوئی واسطہ نہیں۔^{۱۸} اپنے ایک خط میں اکبر الہ آبادی نے خواجہ حسن نظامی کو لکھا کہ:

حضرت اقبال نے میرے نزدیک تمہید میں احتیاط نہیں کی اور بڑا مجموعہ دلوں کا مغموم و مایوس ہو گا لیکن اب وہ سنبھل کر مسئلہ وحدت الوجود اور مسئلہ رہبانیت پر گفتگو کریں گے۔ میں آپ کو

مناسب اور محفوظ جگہ نہ پاؤں گا اگر آپ قرآن مجید سے مسئلہ وحدت الوجود کو ثابت کرنے کے لیے قلم اٹھائیں گے۔ علمائے شریعت نے غالباً فرمادیا ہے کہ یہ مسئلہ جزو اسلام نہیں۔^{۱۹}

علامہ اقبال نے اپنے متعدد مضامین اور دسیوں خطوط میں تصوف پر اظہار خیال کیا جس سے اسلامی اور غیر اسلامی تصوف کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ اقبال نے بتایا کہ:

صوفی تحریک کو مٹانا میرا مقصد نہیں۔ میرا مقصد محض اسلام کی حفاظت ہے۔^{۲۰}

اقبال نے لکھا کہ:

اگر میں تمام صوفیہ کا مخالف ہوتا تو مثنوی میں ان کی حکایات و مقولات سے استدلال نہ کرتا۔^{۲۱}

اقبال کا عمل عہد ما صفا و دمع ما کدر پر تھا۔ مشرقی اور مغربی فکر و ادب کے علاوہ متصوفانہ لٹریچر کے بارے میں بھی ان کی یہی روش رہی ہے۔^{۲۲} ایک ہی صوفی کے ہاں اگر کوئی بات مفید اور اسلام کے مطابق دیکھی تو اسے اپنا لیا اور مضمر نیز خلاف اسلام نظر آئی تو اس پر گرفت کی۔ یہ حقیقت نمایاں طور پر سامنے آتی ہے کہ اقبال کے نزدیک اعتبار صرف قرآن حکیم کا ہے۔ انھوں نے تصوف کو بھی قرآن ہی کے معیار پر پرکھا اور حسب ذیل نتیجے تک پہنچے:

مجھے اس امر کا اعتراف کرنے میں کوئی شرم نہیں کہ میں ایک عرصے تک ایسے مسائل و عقائد کا قائل رہا جو بعض صوفیہ کے ساتھ خاص ہیں اور جو بعد میں قرآن شریف پر تدرک کرنے سے قطعاً غیر اسلامی ثابت ہوئے۔ مثلاً شیخ محی الدین ابن عربی کا مسئلہ قدم ابواب کمال، مسئلہ وحدت الوجود یا مسئلہ تنزلات ستیا وغیرہ مسائل جن کا ذکر عبد الکریم جیلی نے اپنی کتاب انسان کامل میں کیا ہے۔ مذکورہ باتوں میں مسائل میرے نزدیک مذہب اسلام سے کوئی تعلق نہیں رکھتے۔^{۲۳}

اس ضمن میں اقبال کا خط بنام حسن نظامی مورخہ ۳۰ دسمبر ۱۹۱۵ء خاص اہمیت کا حامل ہے۔ اس میں

اقبال لکھتے ہیں کہ:

میرا فطری اور آبائی میلان تصوف کی طرف ہے اور یورپ کا فلسفہ پڑھنے سے یہ میلان اور بھی قوی ہو گیا تھا، کیونکہ فلسفہ یورپ بحیثیت مجموعی وحدت الوجود کی طرف رخ کرتا ہے، مگر

قرآن پر تدبر کرنے اور تاریخ اسلام کا بغور مطالعہ کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ مجھے اپنی غلطی معلوم ہوئی اور میں نے محض قرآن کی خاطر اپنے قدیم خیال کو ترک کر دیا۔^{۲۴}

اسی خط میں اقبال نے توحید اور وحدت الوجود کا فرق واضح کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

اصل بات یہ ہے کہ صوفیہ کو تو حید اور وحدت الوجود کا مفہوم سمجھنے میں سخت غلطی ہوئی ہے۔ یہ دونوں اصطلاحیں مرادف نہیں بلکہ مقدم الذکر کا مفہوم خالص مذہبی ہے اور مؤخر الذکر کا مفہوم خالص فلسفیانہ ہے تو حید کے مقابلے میں یا اس کی ضد لفظ کثرت نہیں جیسا کہ صوفیہ نے تصور کیا ہے بلکہ اس کی ضد شرک ہے۔ وحدت الوجود کی ضد کثرت ہے۔ اس غلطی کا نتیجہ یہ ہوا کہ جن لوگوں نے وحدت الوجود یا زمانہ حال کے فلسفہ یورپ کی اصطلاح میں توحید کو ثابت کیا وہ مؤحد تصور کیے گئے۔ حال آنکہ ان کے ثابت کردہ مسئلے کا تعلق مذہب سے نہ تھا بلکہ نظام عالم کی حقیقت سے تھا۔ اسلام کی تعلیم نہایت صاف و روشن ہے یعنی یہ کہ عبادت کے قائل صرف ایک ذات ہے۔ باقی جو کچھ کثرت نظام عالم میں نظر آتی ہے، وہ سب کی سب مخلوق ہے۔^{۲۵}

وجودی تصوف سکون، جمود اور رہبانیت کو جنم دیتا ہے جب کہ اقبال کے نزدیک اسلامی تصوف دنیا داری اور رہبانیت کے درمیان اعتدال کی راہ ہے اور اس کا زور عمل پر ہے جس کا نقطہ کمال جہاد ہے۔ رہبانی یا عجمی تصوف پر اقبال کا ایک بڑا اعتراض یہ ہے کہ اسلامی دستور العمل میں باطنی معانی تلاش کر کے عجمی صوفیہ نے اسلام کو مسخ کر دیا۔ قبل از اسلام بیشتر عجمی شعرا وجودی فلسفے کی طرف مائل تھے۔ اسلام نے اس رجحان کو روکا لیکن وقت پائے کر ایران کا آباء اور طبعی مذاق اچھی طرح سے ظاہر ہوا اور اس طرح مسلمانوں میں وجودی لٹریچر کی بنیاد پڑی۔ ان شعرا نے نہایت عجیب و غریب اور بظاہر غریب طریقوں سے شعائر اسلام کی تردید و تنسیخ کی ہے اور اسلام کی ہر محمودیے کو ایک طرح سے مذموم بیان کیا ہے۔^{۲۶}

اقبال نے اس تصوف کو عین اسلام کہا جس کا مقصد شعائر اسلامیہ میں خلوص پیدا کرنا ہے اور اس تصوف کو رد کیا جو باطنی دستور العمل پر مبنی ہے۔ اس ضمن میں ایک مستقل مضمون ”علم ظاہر و علم باطن“ لکھ کر احادیث نیز جدید علماء صوفیہ کی آرا کے حوالے سے باطنی علم کو غیر مستند اور ناقابل اعتبار ٹھہرایا۔^{۲۷} ایک اور مضمون میں مخفی اصول کو بحیثیت کا دھند لکا کہہ کر اس سے باہر نکلنے کی تلقین کی اور اس بات پر زور دیا کہ دنیا سے اسلام کے

احیا کا اٹھنا اس پر ہے کہ بڑی سختی سے توحید کے اصول کو اپنایا جائے۔^{۲۸} اقبال نے وحدت الوجود کو بار بار بغیر اسلامی قرار دیا اور اس کی تردید و مذمت کی۔^{۲۹} حالتِ صحو کو مفید اور حالتِ سکر کو مضر اور اسلام کے منافی بتایا۔^{۳۰} اور رہبانیت کو غیر اسلامی ثابت کیا جس سے خواجہ حسن نظامی نے بھی بالآخر اتفاق کر لیا۔^{۳۱}

اسرارِ خودی یا معقول

اپنے مضمون بعنوان ”سراسر ار خودی“ میں حسن نظامی نے اسرارِ خودی کو پانچ وجوہ سے یا معقول قرار دیا۔^{۳۲} اقبال نے اسی عنوان سے لکھے گئے مضمون میں پانچوں وجوہ پر بحث کی۔^{۳۳} حسن نظامی نے پہلی وجہ یہ بیان کی کہ اقبال نے خودی کی حفاظت پر جو کچھ لکھا ہے، وہ کچھ اٹوکھا اور زالا نہیں بلکہ قرآن شریف کی تعلیم سے بہت ہی کم ہے لہذا بمقابلہ قرآن اس کی ضرورت نہیں اور جس کی ضرورت نہ ہو اس سے اتفاق کیوں کروں۔ حسن نظامی کا یہ اعتراض عجیب تھا۔ اگر کوئی نماز کی تلقین کرے تو کیا یہ موقف اختیار کرنا مناسب ہوگا کہ چونکہ قرآن میں نماز ادا کرنے کی بار بار تاکید کی گئی ہے لہذا بمقابلہ قرآن یہ تلقین کم ہے، اس لیے اس سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا۔ (اس موقف سے ظاہر ہے کہ خواجہ حسن نظامی اور ان کے حامیوں کی یہ رائے درست نہیں تھی کہ مثنوی اسرارِ خودی اسلام پر حملہ ہے۔) اقبال نے اس بات سے اتفاق کیا کہ قرآن میں تعلیمِ خودی زیادہ ہے اور اس دلیل پر حیرت ظاہر کی کہ چونکہ حسن نظامی کو مثنوی کی ضرورت نہیں، اس لیے وہ یا معقول ہے۔

حسن نظامی نے مثنوی کے یا معقول ہونے کی دوسری وجہ یہ بتائی کہ دیباچے میں مسئلہ وحدت الوجود اور صوفیوں کو ملزم قرار دیا گیا ہے۔ اقبال کا مقصد صوفی تحریک کو دنیا سے مٹانا ہے اور وہ اس میں قیامت تک کامیاب نہیں ہو سکتے لہذا مثنوی بے نتیجہ اور لغو ہے۔ اقبال نے جواب میں لکھا کہ ناکامی لغویت کا ثبوت نہیں ہوتی اور نہ صوفی تحریک کو مٹانا میرا مقصد ہے۔ اقبال نے اس طرف توجہ دلائی کہ جو الزام میں نے وجودی صوفیوں پر لگایا ہے اسے حسن نظامی دلائل سے بے بنیاد ثابت کرتے تو ایک بات ہوتی۔

یا معقولیت کی تیسری وجہ یہ بتائی گئی کہ مصنف نے دیباچے میں حکماء یورپ کی پیروی میں اپنے عقائد بدل دینے کی صلاح دی ہے۔ اقبال نے جواب میں لکھا کہ اگر یہ وجہ صحیح ہوتی تو مثنوی کو یا معقول قرار دینے کے لیے یہی ایک وجہ کافی تھی۔ اقبال نے دیباچے کی متعلقہ عبارت نقل کی^{۳۴} اور لکھا کہ ”کہاں میں نے مسلمانوں کو یہ صلاح دی ہے کہ وہ اپنے عقائد بدل دیں۔“^{۳۵}

نامعقولیت کی چوتھی وجہ یہ بتائی گئی کہ مثنوی گو خودداری سکھاتی ہے مگر ساتھ ہی مغربی خود غرضی بھی سکھاتی ہے جو اسلام کے سراسر خلاف ہے۔ اقبال نے اس دعوے کو غلط قرار دیا اور لکھا کہ اس کی تائید میں مثنوی کا ایک شعر پیش نہیں کیا گیا۔

حسن نظامی نے پانچویں وجہ یہ بتائی کہ اس مثنوی نے میری خودی کی توہین کی ہے۔ جواباً اقبال نے لکھا کہ چونکہ خواجہ صاحب حافظ کے حلقہ بگوش ہیں اور مثنوی میں حافظ پر تنقید کی گئی ہے اس لیے ان کے نزدیک مثنوی نامعقول ہے۔ اقبال نے اس ضمن میں اپنا معقول دفاع کیا: اس کے باوجود بعد میں حافظ سے متعلق اشعار مثنوی سے خارج کر دیے اور اس طرح حافظ کے راویوں کی شکایت رفع کر دی۔

تنقید حافظ پر اعتراضات

خواجہ حسن نظامی نے اقبال کی تنقید حافظ کو حافظ کی ”بے حرمتی“ اور ”آمر و ریزی“ کہہ کر احتجاج کیا۔ انہوں نے لکھا کہ اگر اقبال سچے ہیں کہ کلام حافظ نے مسلمانوں کو کم ہمت بنا دیا تو میں پوچھوں گا کہ آنحضرتؐ نے جو دنیا سے مرہا کی مذمت کی تھی، اس سے مسلمانوں کی ہمت کیوں نہ ٹوٹی۔ اسرار خودی دنیا کو مقدم کر کے کیا دکھائے گی۔ ۳۶ مسلم فلاسفر و طبعی، نے دعویٰ کیا کہ حافظ کا تصوف قرآن مجید سے ایک حرف بھی جدا نہیں اور اقبال کے خیالات مانع نہ جانے آئنگن ٹیڑھا کے مصداق کمزور ہیں۔ ۳۷ مشیر حسین قدوائی نے اپنے مضمون بعنوان ”اسرار خودی و دیوان حافظ“ میں اقبال کے مصرعے ”الحذر! زگو سفندان الحذر! کو بے ادبیا نہ اور طفلانہ کہہ کر اس کا جواب لکھا اور حافظ کے اشعار نقل کر کے اقبال کے اس دعوے کی تردید کی کہ حافظ کا فلسفہ خودی کو فنا کرتا ہے یا پست ہمتی سکھاتا ہے۔ قدوائی کے نزدیک حافظ کا فلسفہ انسان کے بہترین اوصاف پر حاوی ہے۔ ۳۸ حکیم فیروز الدین طغرائی نے ایک رسالہ ”لسان الغیب“ شائع کیا اور لکھا کہ اسرار خودی کا مطالعہ یا اس آفرین ثابت ہوا اس لیے کہ اقبال ارباب مشاہدہ میں سے نہیں ہیں، نیز اقبال نے کلام حافظ میں موجود جوش، ولولہ انگیزی، تحریک عمل، صبر و استقلال، حزم و احتیاط اور فلسفہ اخلاق کی تعلیم کو نظر انداز کر دیا ہے۔ ۳۹ پیر زادہ مظفر احمد فضلی اور ملک محمد کاشمیری نے مثنویاں لکھ کر حافظ کی تعریف کی اور اقبال کو برا بھلا کہا۔ ۴۰

خواجہ حسن نظامی کے (بعد کے) اس اعتراف کا ذکر ہو چکا ہے کہ قرآن میں جو دعا سکھائی گئی ہے وہ اولاً دنیا اور ثانیاً آخرت کی بھلائی کے لیے ہے۔ ۴۱ مسلم فلاسفر و طبعی کے مضمون اور مذکورہ مثنویوں میں خواجہ

حافظ سے ارادت مندی کا اظہار ہے۔ ان کا کوئی علمی مقام نہیں البتہ قدوائی اور طنزرائی نے کلام حافظ کے اوصاف مثالوں سے واضح کیا اور علامہ اقبال نے، اس ضمن میں، اپنے موقف کی وضاحت بھی کی۔ انھوں نے لکھا کہ:

شاعرانہ اعتبار سے میں حافظ کو نہایت بلند پایہ سمجھتا ہوں... وہ انسانی قلب کے راز کو پورے طور پر سمجھتے ہیں لیکن فردی اور ملی اعتبار سے... اگر کسی شاعر کے اشعار غرضی زندگی میں مدد ہیں تو وہ شاعر اچھا ہے اور اگر اس کے اشعار زندگی کے منافی ہیں یا زندگی کی قوت کو کمزور اور پست کرنے کا میلان رکھتے ہیں تو وہ شاعر خصوصاً قومی اعتبار سے معذرت رساں ہے... وہ (خواجہ حافظ) ایک ایسی کیفیت کو محبوب بناتے ہیں جو غرضی زندگی کے منافی ہے بلکہ زندگی کے لیے مضرت ہے... اس میں شک نہیں کہ ان کے دیوان میں ایسے اشعار موجود بھی ہیں جو تحفظ فاتی کے مدد ہیں۔ مگر میری تنقید پر رائے زنی کرنے والوں کو یاد رکھنا چاہیے کہ حافظ شیرازی مسلمان تھے اور ان کے رگ و ریشے میں اسلام تھا۔ یہ حدت الوجودی تصوف نے خواہ ان کے نقطہ نظر کو کتنا ہی تبدیل کیوں نہ کر دیا ہو، یہ ممکن نہیں کہ کبھی صحو سکر پر غالب نہ آتا ہو اور وہ ایسے اشعار نہ لکھتے ہوں۔ حکیم فیروز الدین صاحب طنزرائی نے اپنے رسالہ لسان الغیب میں ایسے بہت سے اشعار لکھے ہیں اور گواہوں نے اپنے خیال میں میری مخالفت کی ہے، حقیقت میں انھوں نے میرے مقصد کی تصدیق کی ہے... بحیثیت مجموعی خواجہ حافظ کا اخلاقی نصب العین حالت سکر ہے نہ حالت صحو۔ اور کسی شاعر کی تنقید کے لیے اس کے عام نصب العین ہی کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔^{۴۲}

اقبال نے دوسرے مضامین اور متعدد خطوط میں اپنی معیاد حافظ کی مخالفت پر اظہار خیال کیا ہے۔^{۴۳} مئی ۱۹۴۵ء اور حافظ سے متعلق اشعار مثنوی سے حذف کرنے کے تناظر میں، اکبر الہ آبادی کے نام ان کے مکتوب مورخہ ۱۱ جون ۱۹۴۸ء کا ایک اقتباس درج کرنے پر اکتفا کیا جاتا ہے۔ اقبال کا موقف اس سے واضح ہو جاتا ہے۔ لکھتے ہیں:

آج اور کل دو اور خط آپ کے موصول ہوئے۔ میں نے خواجہ حافظ پر کہیں یہ الزام نہیں لگایا کہ ان کے دیوان سے میکشی بڑھ گئی۔ میرا اعتراض حافظ پر بالکل اور نوعیت کا ہے۔ اسرارِ خودی میں جو کچھ لکھا گیا وہ ایک لٹریٹری نصب العین کی تنقید تھی جو مسلمانوں میں کئی

صدیوں سے پا پور ہے۔ اپنے وقت میں اس نصب العین سے ضرور فائدہ ہوا، اس وقت یہ غیر مفید ہی نہیں بلکہ مضر ہے۔ خواجہ حافظ کی ولایت سے اس تنقید میں کوئی سروکار نہ تھا، ان کی شخصیت سے، نہ اشعار میں ’ے‘ سے مراد وہ ’ے‘ ہے جو لوگ، ہوٹلوں میں پیتے ہیں بلکہ اس سے وہ حالج سکر (narcotic) مراد ہے جو حافظ کے کلام سے بحیثیت مجموعی پیدا ہوتی ہے۔۔۔ عجمی تصوف سے لٹریچر میں لفرسی اور حسن و چمک پیدا ہوتا ہے مگر ایسا کہ طبائع کو پست کرنے والا ہے۔ اسلامی تصوف دل میں قوت پیدا کرتا ہے اور اس قوت کا اثر لٹریچر پر ہوتا ہے۔ میرا تو یہی عقیدہ ہے کہ مسلمانوں کا لٹریچر تمام ممالک اسلامیہ میں قابل اصلاح ہے۔ pessimistic literature کبھی زندہ نہیں رہ سکا۔ قوم کی زندگی کے لیے اس کا اور اس کے لٹریچر کا optimistic ہونا ضروری ہے۔ اسرارِ خودی میں حافظ پر جو کچھ لکھا گیا ہے، اس کو خارج کر کے اور اشعار لکھے ہیں جن کا عنوان یہ ہے: ”در حقیقت شعر و اصلاح ادبیات اسلامیہ“۔ ان اشعار کو پڑھ کر مجھے یقین ہے کہ بہت سی غلط فہمیاں دور ہو جائیں گی اور میرا اصل مطلب واضح ہو جائے گا۔^{۴۴}

کچھ اور اعتراضات

صوفی حلقہ محمد اظہار طون پر بھی معترض ہوا۔ اقبال کی کی تنقید رہبانیت اور ایمان کی بنا پر تھی۔ جواباً کسی نے، اسلامی حوالوں سے، ایمان کو ثابت نہ کیا۔ ذوقی شاہ نے ”یورپی فلسفہ ٹٹولنے“ پر اعتراض کیا اور اقبال پر مغرب زدگی کا الزام عائد کر دیا۔^{۴۵} حسن نظامی نے بھی لکھا کہ:

اسرارِ خودی میں کن کن یورپین فلاسفروں کی روح ہے، اس کو ذرا سمجھ لینے دو۔^{۴۶}

اسرارِ خودی کا ترجمہ شائع ہوا تو یورپی تبصرہ نگاروں نے تصویرِ خودی کو منہ سے اور بر گسان سے مستعار بتایا۔ اس کے نتیجے میں ہندوستانی معترضین نے اس الزام کو اپنا طیرہ بنا لیا اور اسے بار بار دہراتے رہے ہیں۔ چنانچہ اس کا مفصل مطالعہ ”کیا فکر اقبال مستعار ہے؟“ کے زیر عنوان راقم نے اپنی کتاب اقبال کی فکری تشکیل: اعتراضات اور تاویلات کا جائزہ میں پیش کیا ہے۔

یہ اعتراض بھی ہوا کہ اقبال نے، مثنوی میں اجتماعی خودی کو نظر انداز کر دیا ہے جب کہ اجتماعی خودی اسرارِ خودی کے موضوع سے باہر تھی؛ چنانچہ اگلے ایڈیشن میں مثنوی کے کلام کے نیچے ”یعنی حقائق حیات فردیہ“ کے الفاظ کا اضافہ کر دیا۔^{۴۷}

جماعتی خودی کے رموز، مثنوی کے دوسرے حصے (رموزِ بیخودی) میں جلدی پیش ہونا تھے لیکن اسرارِ خودی کے خلاف پاپلمی ہنگامے کے باعث اس میں تاخیر ہوئی۔^{۴۸} ذوقی شاہ نے سورۃ الشعراء کی وہ آیات درج کیں جن میں کہا گیا ہے کہ شعرا کی بھروی گمراہ لوگ کرتے ہیں۔ بعد ازاں لکھا کہ: اقبال اپنی تحقیقات کے نتائج کھلے میدان میں آکر آشکارا کرتے اور اداے مطلب کے لیے وہ طرزا اختیار کرتے جو شاعرانہ رنگ آمیزیوں سے پاک ہوتا۔^{۴۹}

لیکن جب اقبال کو کھلے میدان میں آنا پڑا اور انھوں نے اپنے نتائج تحقیق نثر میں بیان کیے تو ذوقی شاہ نے خاموشی اختیار کر لی۔ یہ عجیب بات ہے کہ اقبال کے قدامت پسند معترضین نے جب کبھی سورۃ الشعراء کی مذکورہ آیات کا حوالہ انہدامِ اقبال کے لیے پیش کیا تو اسی سورۃ کی بعد کی آیات کو نظر انداز کر دیا جن میں صاحب ایمان شعرا کا استثنا ہے۔^{۵۰}

مثنوی اسرارِ خودی سر علی امام کے نام منسوب کی گئی تھی۔ خواجہ حسن نظامی نے اس پر اعتراض کیا۔ انھوں نے لکھا کہ ایک دنیا دار کے سامنے سر جھکا کر اقبال نے اپنی مثنوی کے خلاف کیا ہے۔ اقبال نے اس کے جواب میں وضاحت کی کہ ڈیٹیکشن کا مطلب متبادل نہیں جیسا کہ کوئی مرید اپنے پیر کے آگے سجدہ کرتا ہے۔ خواجہ صاحب کے ذہن میں کوئی ایسی بات ہے تو درست نہیں ہے۔ ڈیٹیکشن سے مراد محض اظہارِ محبت و اخلاص ہے جو دو آدمیوں کے ذاتی تعلقات پر مبنی ہوتا ہے۔^{۵۱}

اس میں اسرارِ خودی (فراموش شدہ ایڈیشن) کی مرتب شائستہ خاں نے ایک خاص نکتے کی طرف توجہ دلائی ہے۔ لکھا ہے کہ:

اس انتساب کو صرف ایک عام سی مدحِ نظم مان کر پڑھا گیا۔ پھر پڑھا گیا تو سمجھا نہیں گیا، اور سمجھا گیا تو فقط اتنا کر علی امام کا قصیدہ ہے۔^{۵۲}

انتساب کے کل انیس اشعار تھے جن میں گیارہ اشعار اقبال کے بارے میں تھے۔ اسرارِ خودی کے دوسرے ایڈیشن میں ان اشعار کو انتساب سے نکال کر تمہید میں شامل کر دیا گیا۔ انتساب کے آٹھ اشعار جو علی امام سے متعلق تھے دوسرے ایڈیشن میں شامل رکھے گئے البتہ تیسرے ایڈیشن میں انھیں شامل نہ کیا گیا۔ ان آٹھ اشعار میں سے پہلے دو اشعار بظاہر قابلِ اعتراض نظر آتے ہیں جو حسبِ ذیل ہیں:

اے امام! اے سید والا نسب
دوامت فخر اشرف عرب
سلطنت را دیہ افروز آمدی
عقل کل را حکمت آموز آمدی

اس ضمن میں شائستہ خاں نے لکھا کہ:

وہ سید تھے اور اچھے نسب کے سید (نواب امداد اثر کے صاحبزادے)۔ سیدوں کا خاندان
نسب رسالت سے عرب کے اشرف کے لیے بھی فخر کا باعث تھا اور امام سر علی نام تھا۔ پہلے
شعر میں اس کے سوا اور کچھ نہیں اور اس میں بھلا قابل اعتراض بات کیا ٹھہرتی ہے۔ اگلے شعر
میں یہ ہے کہ سلطنت کے لیے تو دیہ افروز ہے اور سلطنت بند چلانے والے (عقل
کل۔ وائسرائے) کے لیے حکمت آموز۔^{۵۳}

شائستہ خاں نے علی امام کے متعدد اوصاف بیان کیے ہیں۔ مثلاً وہ وائسرائے کی کونسل کے ممبر یعنی
ہندوستان کے وزیر قانون تھے۔ ان کی تحریک پر سلطنت ہند کا دارلگومت کلکتہ سے دہلی تبدیل کیا گیا۔ ان کے
اصرار پر بہار و اڑیسہ کو بنگال سے الگ ایک صوبے کی حیثیت دی گئی۔ آل انڈیا مسلم لیگ کے بانیوں میں شامل
تھے اور ۱۹۰۸ء میں لیگ کے اجلاس امرتسر کی صدارت کی۔ یہ اوصاف بیان کرنے کے بعد شائستہ خاں نے
سوال اٹھایا ہے کہ:

اس شخص کے واسطے سلطنت کے لیے دیہ افروز کے الفاظ استعمال کرنا کچھ اس کی واقعی
حیثیت سے آپ کو کم نہیں لگتا؟^{۵۴}

ان سب باتوں کے باوجود اقبال نے کچھ اور کر دیا۔ وہ ایک سلیم الطبع انسان تھے۔ خود تنقیدی بھی ان
کی شخصیت کا اہم پہلو تھا۔ وہ مناسب کے لیے نامناسب کو ترک کر دیتے تھے اور مناسب کی جگہ نیا وہ مناسب کو
اختیار کر لیتے تھے۔ اسرارِ خودی کے پہلے ایڈیشن کے ساتھ بھی انھوں نے یہی سلوک کیا۔ دوسرے ایڈیشن
سے خواجہ حافظ سے متعلق اشعار اور دیباچہ حذف کر دیے؛ وجوہ محمد اسلم حیرا جیوری کے نام اپنے مکتوب، مورخہ ۱
مئی ۱۹۱۹ء، میں بھی بیان کی ہیں۔^{۵۵}

معرکہ اسرار خودی پر مجموعی نظر

اقبال تصوف کے خلاف نہیں تھے؛ غیر اسلامی تصوف کے مخالف تھے۔ ان کے نزدیک وجودی تصوف سرزمین اسلام میں اجنبی پودا تھا۔ اقبال نے تصوف میں غیر اسلامی عناصر کی نشاندہی کی اور ان سے مسلمانوں کو بچانا چاہا۔ تصوف کا نام ابتدا سے اسلام میں موجود نہیں تھا لیکن بقول اقبال مسلمانوں نے صوفی اور تصوف کی اصطلاح اس لیے قبول کی کہ:

ابتدائی زمانے میں تصوف کا مقصد اور مفہوم سوائے زہد و عبادت کے اور کچھ نہ تھا۔^{۵۶}

ایثار، فقر، صبر و توکل، معرفت، حب خدا اور محبت رسولؐ ایسے اوصاف ہیں جنہیں اسلام سے جدا نہیں کیا جاسکتا اور اخلاق و عمل کے اعتبار سے تصوف کا یہی حصہ ہے جس کے اقبال طرفدار ہی نہیں علمبردار بھی ہیں۔ یہ اخلاص فی العمل ہے اور اسلام کا کمال ہے۔ یہ تصوف نظریہ تو حید کا نقیب اور شریعت اسلامیہ کا پابند ہے۔ تصوف وجودیہ تو حید کے تصور کو آلودہ کرتا ہے؛ یہی نہیں خالق و مخلوق کا امتیاز ختم کرنے سے تصوف تو حید کی تردید ہو جاتی ہے۔ مخلوق کے وجود کا انکار بھی تو حید کے منافی ہے کہ یہ خدا کی صفت تخلیق کا انکار ہے۔ تصوف وجودیہ تو حید کو مسخ کرنے کے علاوہ اسلامی شعائر سے بھی لائق ہو جاتا ہے اور یہ عمل باطنی علم کی بنیاد پر سرانجام پاتا ہے اور اس باطنی علم کا کوئی جواز و اعتبار نہیں ہے۔ پیغمبر آخر نے اللہ کا پیغام بہ تمام و کمال انسانوں تک کھلے عام پہنچایا۔ وجودی تصوف کی انتہا رہبانیت اور اسلامی تصوف کا نکتہ کمال جہاد ہے۔ اسلام نے رہبانیت کی اجازت نہیں دی اور جہاد کا حکم دیا ہے۔ اقبال کے نزدیک وجودی تصوف قوائے عمل کو کمزور کرتا ہے اور غیر اسلامی ہے۔^{۵۷} یہ تصوف دور انحطاط میں مقبول ہوا اور اس نے زوال کو تیز کر دیا۔

تصور خودی پیش کرنے کا مقصد مسلمانوں کو زوال کی لہلہ سے نکالنا، انہیں بیدار کرنا، ان کے قوائے عمل کو توانا بنانا اور ملی استحکام کی بنیاد رکھنا تھا۔ تربیت خودی کے مراحل اطاعت الہی، ضبط نفس، اور نیابت الہی پر مشتمل ہیں جب کہ وجودی صوفیہ موجود فی الخارج کی کثرت کو فریب نظر قرار دے کر انسانی انفرادیت کی نفی کر دیتے ہیں۔ تصور خودی تو حید پر مبنی ہے اور انسان کو خدائی صفات جذب کرنے کی تلقین کرتا ہے جب کہ وجودی تصوف کی غایت ذات خداوندی میں فنا ہونا ہے۔ فنا کی بھی جو تعریف بعض اکابر صوفیہ اور خود علامہ اقبال نے کی ہے وہی فنا کی بہتر تعبیر ہے۔^{۵۸} وحدت الوجود وصال پر اور تصور خودی فراق پر زور دیتا ہے۔ فراق سے

دوری مراد نہیں بلکہ انسانی انفرادیت کا اثبات ہے جیسے سمندر میں موتی اپنی ہستی کو برقرار رکھتا ہے۔ وجودی تصوف مرگِ آرزو جب کہ تصورِ خودی لذتِ طلب کا آئینہ دار ہے۔ تصوف وجودیہ کا اصرار سکر پر ہے اور تصورِ خودی کا سحر پر۔ مختصر یہ کہ وجودی یا عجی تصوف انحطاط کی علامت جب کہ تصورِ خودی بھاءِ ثانیہ کا نقیب ہے۔ اقبال کو معلوم تھا کہ اس کی مخالفت ہوگی لیکن وہ یہ بھی جانتے تھے کہ یہ بیچ جو وہ مردہ زمین میں پور ہے ہیں، اُگے گا اور بار آور ہوگا۔ ۵۹

اسرارِ خودی کی اشاعت کے بعد، ہندوستان میں، عجی تصوف کے علمبردار اس کے خلاف احتجاج کرنے، اس کا توڑ کرنے اور اس پر ماتم کرنے میں مصروف تھے چند ہی برس بعد جب اسرارِ خودی کا انگریزی میں ترجمہ شائع ہوا تو مغرب کے تہمرہ نگاروں کا ردِ عمل چشم کشا تھا۔ برطانیہ کے بعض نقادوں نے مثنوی کو اسلامی احیا کا اقدام قرار دے کر اس کی اہمیت پر روشنی بھی ڈالی اور اسی بنا پر اسے خطرے کی گھنٹی بھی سمجھا۔ ایل ڈکنسن نے اقبال کو افقِ مشرق پر طلوع ہونے والا سرخ ستارہ قرار دیا لیکن امریکی تہمرہ نگار ہریمٹ ریڈ کسی تعصب میں مبتلا نہیں تھا اس نے لکھا:

آج جب کہ ہمارے مقامی متاعِ اپنے بے تکلف احباب کے حلقے میں بیٹھے کیٹس کے تتبع میں کتے، بلیوں اور ایسے ہی گھریلو موضوعات پر طبع آزمائی کر رہے ہیں تو ایسے میں لاہور میں ایک ایسی نظم تخلیق کی گئی ہے جس کے بارے میں ہمیں یہ بتایا گیا ہے کہ اس نے مسلمانوں کی جوان نسل میں طوفان برپا کر دیا ہے اور ان میں سے ایک (ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری) کے بقول ”اقبال ہمارے لیے مسیحا بن کر آیا ہے اور اس نے مُردوں میں زندگی کی لہر دوڑا دی ہے۔“

ہریمٹ ریڈ نے اقبال کا موازنہ اپنے عظیم شاعر وارلڈ وینڈیمس نیز جرمن فلسفی میٹھے سے بھی کیا اور دونوں کے مقابلے میں اقبال کے کارنامے کو برتر قرار دے کر حضرت اقبال کے آگے سر تسلیم خم کر دیا۔ ۶۰

اقبال نے وحدت الوجود کی کھل کر مخالفت کی۔ تصوف وجودیہ کے حامیوں نے اقبال کی مخالفت بھی کھل کر کی تاہم شاہ محمد سلمان اور اکبر الہ آبادی نے جب وحدت الوجود کو عین اسلام، نجات کا مدار اور جزو اسلام ماننے سے انکار کیا تو ان کے دعووں کا وزن بہت گھٹ گیا۔ بقول خواجہ حسن نظامی:

حضرت اکبر الہ آبادی کے امتناع سے متاثر ہو کر راقم الحروف اور ڈاکٹر صاحب دونوں نے

اس بحث کو ترک کر دیا تھا۔^{۶۱}

حسن نظامی اس امتناع کی پاسداری پوری طرح نہ کر سکے۔^{۶۲} البتہ اقبال نے بہت احتیاط کی۔ وحدت الوجود کا نام لے کر اس کی مخالفت ترک کر دی۔ تاریخی تصوف کے دیاب لکھ لینے کے باوجود کتاب کی تکمیل اور اشاعت سے ہاتھ اٹھا لیا۔ اسرارِ خودی کے اگلے ایڈیشنوں سے دیباچہ، حافظ شیرازی سے متعلق اشعار اور انتساب خارج کر دیے۔ اس طرح معترضین کی شکایات بڑی حد تک رفع ہو گئیں۔ انتساب کے ضمن میں ایک قابل ذکر نکتہ یہ ہے کہ علی امام کی قابلیت، منصب اور اقبال سے دوستانہ تعلق کے باوصف ایک خرابی جو ابھی پر وہ تقدیر میں تھی، اس اعزاز سے مطابقت نہ رکھتی تھی۔ علی امام جداگانہ انتخابات کے حامی اور وکیل تھے لیکن آگے چل کر اپنا رخ دوسری طرف کر لیا۔ انھوں نے نہرو رپورٹ کی تائید کی اور ہندی قوم پرست گروہ میں شامل ہو کر کانگریسی سیاست کی تقویت کا باعث بنے۔^{۶۳} اور علامہ اقبال کو ان کے بدلے ہوئے سیاسی رخ کے خلاف بیان جاری کرنا پڑے۔^{۶۴}

۲۴۱
ایوب صاحب

اقبال نے اپنا ادبی نصب العین تبدیل کیے بغیر مذکورہ بالا تبدیلیاں کیں۔ اس سے ان کی طبعی سلامتی ظاہر ہوتی ہے۔ مذکورہ معرکے کے دوران تصوف وجودیہ یا عجمی تصوف کے ضمن میں جو نثری ذخیرہ فراہم ہوا؛ اصلاح تصوف میں اس کا اہم کردار ہے۔ اصلاح تصوف کا کام اقبال نے جاری رکھا جو مسلم تعمیر نو کے لیے ایک ناگزیر ضرورت تھی۔

حواشی و حوالہ جات

- * سائین سربراہ شعیر، اقبالیات، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد۔
- ۱۔ دیکھیے: محمد عبداللہ قریشی، ”حیاتِ اقبال کی ہم شدہ کمزیاں“، شمولہ اقبال (اکتوبر ۱۹۵۳ء)؛ جاوید اقبال، ”تعلیمی ہنگامہ“، ترجمہ رود (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء)؛ صابر کلروی، ”تاریخ تصوف کا پس منظر“، شمولہ تاریخ تصوف از علامہ اقبال (لاہور، مکتبہ تعمیر انسانیت، ۱۹۸۵ء)۔
- ۲۔ دیکھیے: ایوب صاحب، ”روایتی عجمی تصوف کے حاکم“، شمولہ محترمتین اقبال (نئی دہلی: انٹر نیشنل اردو پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء)؛ ص ۶۱-۷۹۔
- ۳۔ سید عبدالواحد مصطفیٰ، مرتب، مقالاتِ اقبال (لاہور: آئینہ ادب، ۱۹۸۸ء)؛ ص ۱۹۹۔

۴۔ محمد عبداللہ قریشی، ”حیاتِ اقبال کی تم شدہ نثریں“، شمولہ اقبال (اکتوبر ۱۹۵۳ء)، ص ۶۵۔

۵۔ مثالیں حسب ذیل ہیں:

جان:

ہو صداقت کے لیے جس دل میں مرنے کی تڑپ
پہلے اپنے ہنجر خاکی میں جاں پیدا کرے

(”دھرم راہ ٹینگ در“)

زندگی:

زندگی کی قوت پہاں کو کر دے آشکار
تا یہ چنگاری فروغ جاوےں پیدا کرے

(”دھرم راہ ٹینگ در“)

من:

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن اپنا تو بن

(”غزل ۲۱۷“ بالی جیل)

روح:

پا و من گھیر جس ویر سالہ
کر محمد روح با خاکِ پیالہ

(”پیارا لہڑی“ ارمغانِ حجاز)

(اے مجھ سے وہ کہ شراب حاصل کن جو پیالے کی خاک میں جان ڈال دیتی ہے)۔

۶۔ دیکھیے: (A Note-book by Allama Iqbal) *Stray Reflections* مرتبہ ڈاکٹر جاوید اقبال (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۹۲ء)، ص ۳۶، ۳۵۔

انگریزی خطبات میں self اور ego کا استعمال عام ہے۔ person کا لفظ بھی استعمال کیا ہے۔

۷۔ *Gabriel's Wing*، ”نیش لفظ“ (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۸۹ء)، ص xiii۔

عمل لکھتی ہیں:

Whether Iqbal knew the passage or not-it is important to see that Rumi
has used the term Khudi in the sense of the spiritual, unperishable Self
of the human being.

۸۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: ڈاکٹر ایوب مہر، ”کیا فکر اقبال مستعار ہے؟“، شمولہ اقبال کسی فکری تشکیل: اعتراضات

- اور تاویلات کا جائزہ (اسلام آباد: منٹشل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۰۷ء) ص ۳۹۵-۹۹۶۔
- ۹۔ دیکھیے: شاہد حسین رزاقی، مرتب *Discourses of Iqbal* (لاہور: اقبال اکیڈمی پاکستان، ۲۰۰۳ء) ص ۲۰۱-۲۰۳۔
- ۱۰۔ دیکھیے: نقیہ اقبال، حیات اقبال میں مرتب ڈاکٹر تحسین قرآنی (لاہور: موزم اقبال، ۱۹۹۲ء) ص ۳۸۱-۳۹۵۔
- ۱۱۔ ایضاً۔
- ۱۲۔ تخلیق مقاصد اصل نصب العین کے تحت ہوتی ہے۔ کثیر فطرت اصل نہیں ذیلی مقصد ہے۔ اصل مقصد کی نشان دہی اسرارِ خودی کی اس سرخی سے ہوتی ہے ”وہ بیان ایک مقصد حیاتِ مسلم اعلیٰ کا ہے اللہ است ...“ ذوقی نے اس سرخی کو نظر انداز کرنا مناسب خیال کیا جو ایک سولہ نشان ہے۔
- ۱۳۔ وہ شعر یہ ہے:
- مغرور سخن مشو کہ تودید خدا
واحد دیدن بود نہ واحد مفلکت
- تو دیکھ خدا درست ترکیب نہیں ہے۔ ذوقی شاہ کا یہ دھوکا بھلی نظر ہے کہ عقلِ انسانی وحدت الوجود کے فہم سے قاصر ہے بہر حال ایسا ہی دھوکا تو حید کے بارے میں نہیں کیا جاسکتا۔
- ۱۴۔ محمد عبداللہ قریشی، ۱۹۵۳ء ص ۷۷-۷۸۔
- یہ سوالات حسب ذیل تھے:
- (۱) کیا قرآن شریف عقیدہ وحدت الوجود کا مخالف ہے؟
- (۲) کیا تو حید اور وحدت الوجود دو جدا جدا شایا ہیں؟
- (۳) کیا اسلام صرف انا میرے مٹانے آیا ہے؟
- (۴) تصوف کا انتہائی نتیجہ اور مقصود کیا ہے؟
- (۵) کیا صحابہ کرام میں کیوں سکرشمل خواجہ حافظ شیرازی کے کسی میں نہ تھا؟
- (۶) صوفیوں کی حالت، سلوک کے کسی مقام کو مفید ہے یا نہیں؟
- (۷) کیا کیلیبیٹ وحدت الوجود کسی مقام کا نام ہے اور اس مقام کے بعد کیا مقام ہے؟ کیا حضرت عیسیٰ عریٰ نے اس کے بعد عدم محض تسلیم کیا ہے اور یہ مذہبی امور میں مفید ہے یا نہیں؟
- (۸) کیا وحدت الوجود محض علمی مسئلہ ہے یا اس کو مذہب سے بھی کچھ تعلق ہے؟
- خواجہ حسن نظامی کے سوالات کا مختصر جواب یہ ہے کہ قرآن شریف نے تو حید کا عقیدہ دیا ہے نہ کہ وحدت الوجود کا تو حید کا عقیدہ یہ ہے کہ اللہ (خالق، مالک، قاهر، رب مہیو ...) سوائے اللہ کے کوئی اور نہیں ہے۔ وحدت الوجود کا مفہوم ہے وجود کی اکائی۔ یہ اکائی خدا ہتھو کا کائنات کا انکار اور کائنات ہتھو کا اور خدا کا انکار لازم آتا ہے۔ اس میں خالق اور مخلوق کا تصور نہیں ہے۔ عقیدہ کا تو حید میں اللہ خالق اور کائنات مخلوق ہے۔ چنانچہ تو حید اور وحدت الوجود دو جدا جدا عقائد ہیں۔
- اسلام غرور کو مٹاتا ہے لیکن انفرادیت پر زور دیتا ہے۔ قیامت کے دن حساب بھی ہر فرد کا الگ ہوگا۔ تصوف کا انتہائی نتیجہ اور مقصود خدمتِ خلق اور اعمال میں اخلاص ہے۔ صحابہ کرام بیدار دل اور بیدار ذہن تھے اور کفار کی جارحیت کا تو ذکر کرنے کے لیے پنجاب و سرحد بدست میں صرف رہے تھے وحدت الوجود کی نہ مسلمانوں کو تعلیم دی گئی ہے اور نہ اس کا مذہب سے کچھ تعلق ہے۔

- ۱۵۔ ایضاً۔
- ۱۶۔ ایضاً، ص ۷۹۔
- ۱۷۔ ایضاً، ص ۸۳-۸۳۔
- ۱۸۔ ایضاً، ص ۷۹-۸۰۔
- ۱۹۔ ایضاً۔
- ۲۰۔ مقالات اقبال، مرتبہ سید عبدالواحد شجلی (لاہور: آئینہ ادب، ۱۹۸۸ء)۔
- ۲۱۔ ایضاً۔
- ۲۲۔ نیازالدین خاں کے نام اپنے خط مورخہ ۳ فروری ۱۹۱۶ء میں لکھتے ہیں کہ:
- تصوف کے اویلات کا وہ حصہ جو اخلاق و عمل سے تعلق رکھتا ہے نہایت قابل قدر ہے کیونکہ اس کے پڑھنے سے طبیعت پر سوز و گداز کی حالت طاری ہوتی ہے۔ فلسفہ کا حصہ محض بے کار ہے اور بعض صورتوں میں میرے خیال میں تعظیم قرآن کے مخالف۔
- ۲۳۔ مسکناتیب اقبال بنام نیازالدین خاں (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۸۶ء)، ص ۲۰۔
- ۲۴۔ مقالات اقبال، ص ۲۰۱۔
- ۲۵۔ رفیع الدین ہاشمی، مرتبہ خطوط اقبال (لاہور: مکتبہ خلیفان ادب، ۱۹۷۶ء)، ص ۱۱۲۔
- ۲۶۔ ایضاً، ص ۱۱۷-۱۱۸۔
- ۲۷۔ مثالوں اور تفصیل کے لیے دیکھیے: خط نامہ سراج الدین پال مورخہ ۱ جولائی ۱۹۱۶ء، اقبال نامہ ص ۸۹-۹۰۔
- ۲۸۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: انوار اقبال مرتبہ شیر احمد ار (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۷۷ء)، ص ۲۶۸-۲۷۷۔
- ۲۹۔ دیکھیے: "Islam and Mysticism" مشمولہ *Speeches, Writings and Statements of Iqbal* (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۵ء)، ص ۱۵۲-۱۵۶۔
- ۳۰۔ محمد یوسف کے نام اپنے مکتوب مورخہ ۲۳ دسمبر ۱۹۱۵ء میں اقبال لکھتے ہیں کہ:
- ”وہدائی فکر، غیب ہے، غریب ہے کہ شیخ ملا کے لہذا نہ زندگی نہ شہر من چہ پرولے مصطفیٰ وارم کو آپ اس کتاب میں جگہ دیتے ہیں اور پھر ملا کی تشریح کس قدر بے ہودہ ہے۔ یہی وہ وحدت الوجود ہے جس پر خواجہ حسن نظامی کو تازہ ہے؟ اللہ تعالیٰ ان لوگوں پر رحم کرے اور ہم غریب مسلمانوں کو ان کے شکوکوں سے محفوظ رکھے۔“
- ۳۱۔ انوار اقبال، ص ۶۲۔
- ۳۲۔ مزید دیکھیے: ”تصوف و جود“ مشمولہ مقالات اقبال۔ ایضاً نامکمل کتاب تدریج تصوف میں بھی اقبال نے تصوف میں غیر اسلامی عناصر کی نشاندہی کی ہے جسے اقبال محض تصوف یا تصوف و جود یہ کہتے ہیں۔
- ۳۳۔ اقبال لکھتے ہیں کہ:
- رسول اللہ اور صحابہ کی زندگی اس بات کا قطعی ثبوت ہے کہ ایک مسلمان قلب کی مستقل کیفیت بیداری ہے نہ خواب یا سکر قرون اولیٰ کے مسلمانوں میں تو کوئی مجذوب نظر نہیں آتا۔
- ۳۴۔ مقالات اقبال، ص ۲۰۵۔

- ۳۱۔ اس ضمن میں وضاحت کرتے ہوئے اقبال لکھتے ہیں:
- میرا مذہب یہ ہے کہ اسلام نے دین و دنیا کے فرائض کو سمجھا دیا ہے اس طرح نئی نوع انسان کے لیے ایک معتدل راہ قائم کی ہے۔ جہاں یہ سمجھا دیا ہے کہ تمہارا مقصد اصلی اعلیٰ کلمۃ اللہ ہے وہاں یہ بھی تعلیم دی ہے کہ لا تسبک نصیبک فی الدنیا (دنیا میں اپنا حصہ فراموش نہ کر) دنیا بچ است و کار دنیا ہمہ بچ اسلام کی تعلیم نہیں۔ بلکہ صحیح اسلامی تعلیم یہ ہے جو شرح معانی میں چند الفاظ میں نہایت خوبی کے ساتھ بیان کی گئی ہے۔ شرک الاسباب جہلۃ بشری اسباب دنیا کا ترک کرنا چاہتا ہے والا اعتماد علیہا شرک (اور ان پر اعتماد کرنا شرک ہے)۔ پس جب میں رسول اللہ کی رفعت میں یہ کہتا ہوں کہ: انگلیہ ویں و دنیا کشاوتو میرا مطلب اس سے زیادہ اور کچھ نہیں کہ نئی کریم نے دین کی وساطت سے دنیا میں حصہ لے لیا سمجھا دیا۔
- ۳۲۔ مقالات اقبال، ص ۴۱۲۔
- اقبال سے متعلق اپنے ہمزئی مضمون میں خواجہ حسن نظامی نے ان کے موقف کی تائید و توثیق ان الفاظ میں کی:
- کچھ عرصے تک اخبارات میں اختلافی مضامین شائع ہوئے پھر آخر کار میرا ان کا اٹھا دیا گیا، اور میں نے تسلیم کر لیا کہ ترک دنیا کا وہ عجیل جو بعض صوفیائے کرام کا ہے، وہ وقت حاضر کے لیے موزوں نہیں ہے کیونکہ قرآن میں خدا نے جو دعا سکھائی ہے، اس میں دنیا کی بھلائی کو مقدم اور آخرت کی بھلائی کو مؤخر رکھا گیا ہے۔
- محمد عبداللہ قریشی، مرتب معاصرین اقبال کسی نظر میں (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۷ء) ص ۳۳۳۔
- ۳۲۔ حسن نظامی کا مضمون ۳۰ جنوری ۱۹۱۶ء کے خطیب میں شائع ہوا۔ محمد عبداللہ قریشی نے معرکہ اسرارِ خودی میں اس کے مفصل اقتباسات دیے ہیں۔ علامہ اقبال کا مضمون ۱۵ فروری ۱۹۱۶ء کو کابل میں چھپا اور اب مقالات اقبال میں شامل ہے۔
- ۳۳۔ ایضاً۔
- ۳۴۔ اسرارِ خودی کے دیباچے میں اقبال نے لکھا تھا:
- پس حکماء انگلستان کی تحریریں اور پانچو عالم میں ایک خاص پایہ رکھتی ہیں اور اس قابل ہیں کہ مشرقی دل و دماغ ان سے مستفید ہو کر اپنی قدیم فلسفیانہ روایات پر نظر ڈال کر کہیں۔
- یہ مثنویہ ان فلسفیانہ روایات پر نظر ڈال کر ہے جو بے عملی کا باعث بنتی ہیں۔ اقبال نے لکھا کہ:
- حکماء انگلستان کا فلسفہ عملی رنگ میں رنگین ہے، اور عمل ہی وہ چیز ہے جس کا پیغام لے کر اسلام آیا تھا۔ پھر اگر مسلمان اور اہل مشرق جن کے فلسفے کا دار و مدار مراقبہ اور تجرہ نشینی پر ہے، انگریزی فلسفے کی روشنی میں اپنی فلسفیانہ روایات پر نظر ڈال کر کہیں تو کیا ہر اے اور فلسفیانہ روایات پر نظر ڈال کر تہذیبی معائنہ کا مستلزم نہیں۔
- ۳۵۔ مقالات اقبال، ص ۴۱۵۔
- ۳۶۔ ”مکتوبات خودی“ مطبوعہ وکیل امرتسر (مورخہ ۲۹ دسمبر ۱۹۱۵ء) بحوالہ اقبال (اکتوبر ۱۹۵۳ء) ص ۷۷۔
- ۳۷۔ ”ڈاکٹر صاحب کی کمزوریاں“ مشمولہ ہفت روزہ سراج الاخبار جہلم (مورخہ ۲۳ جنوری ۱۹۱۶ء) بحوالہ اقبال (اکتوبر ۱۹۵۳ء) ص ۷۷۔
- ۳۸۔ مشیر حسین قدوائی کا مضمون ۲۳ مارچ ۱۹۱۶ء کو میٹھنار میں چھپا۔ بحوالہ زندہ رود، ص ۲۸۹ نیز اپریل ۱۹۱۶ء میں طریقت

میں شائع ہوا اور اب نقد اقبال، حیات اقبال میں مرتب حسین فراقی میں شامل ہے۔

- ۳۹۔ بحالہ زندہ رود، ص ۲۸۹۔
- ۴۰۔ جیرزا وہ فیضی کی مثنوی راہیے خودی پر مکتبہ تبصرہ اسلم حیراج پوری کے مضمون بعنوان ”مثنوی اسرار خودی“ میں شامل ہے۔ شعرا کا نمونہ دیا گیا ہے۔ دیکھیے اقبال معاصرین کسی نظر میں مرتبہ قمار عظیم (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء)، ص ۳۲۶-۳۲۸۔
- ۴۱۔ ملک محمد علی کی مثنوی کے لیے دیکھیے ”اوراقِ گم گشت“۔ مرتبہ رحیم بخش شاہین (لاہور: اسلامک پبلی کیشنز، ۱۹۷۵ء)، ص ۱۱۹-۱۱۳ نیز ان دونوں اور دوسری مثنویوں کے ذکر کے لیے دیکھیے: ”روایتی محی تصوف کے حامی“ مشمولہ معتر حسین اقبال، ص ۶۲۔
- ۴۲۔ دیکھیے: حاشیہ ۳۱۔
- ۴۳۔ مقالات اقبال، ص ۲۰۶-۲۰۸۔ تفصیل کے لیے دیکھیے ۲۰۱۰-۲۰۱۱۔
- ۴۴۔ مثال کے طور پر دیکھیے: خطوطِ نام (۱) اکبر آبادی مورخہ ۲ فروری ۱۹۱۶ء (۲) کشن پر شاو شاو مورخہ ۱۳ اپریل ۱۹۱۶ء (۳) سید فصیح اللہ کاظمی مورخہ ۱۲ جولائی ۱۹۱۶ء (۴) سراج الدین پال ۱۹ جولائی ۱۹۱۶ء
- ۴۵۔ سید مظفر حسین برقی، مرتبہ کلیات سکتیب اقبال جلد دوم (دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۳ء)۔
- ۴۶۔ شیخ عطاء اللہ مرتبہ اقبال نامہ (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۵ء)، ص ۳۸۵-۳۸۷۔
- ۴۷۔ سلیم احمد نے لکھا ہے کہ:
- یہی وہ وقت تھا جب بھڑی میں سے پیوند لگانے کی ضرورت محسوس ہوئی اور تصوف کے وہ رجحانات ابھرائے جنہوں نے اسلامی کائنات کو مکمل طور پر منہدم ہونے سے بچا لیا۔ تصوف کے یہ وہی رجحانات تھے جن کے خلاف اقبال ہمیشہ آواز اٹھاتے رہے کیونکہ وہ اس بات کو پوری طرح نہیں سمجھ سکے کہ اسلامی کائنات کو بچانے میں تصوف نے کیا رول ادا کیا۔
- ۴۸۔ اقبال ایلیک شاعر، ص ۹۹۔
- ۴۹۔ اوپر درج شدہ اس جملے ”اپنے وقت میں اس نصبِ انہیں سے ضرور فائدہ ہوا“ سے ظاہر ہے کہ اقبال اس بات کو پوری طرح سمجھتے تھے۔ اقبال یہ بات بھی سمجھتے تھے کہ زوال و انحطاط کے وقت تصوف کے جس نصبِ انہیں سے فائدہ ہوا، وہ اب تعمیر نو کے لیے مضر ہے۔ سلیم احمد بے خبر ہونے کے علاوہ اس سمجھنے کے اور اک سے بھی قاصر رہے۔
- ۵۰۔ شاہ محمد ذوقی نے لکھا ہے کہ:
- اللہ رحم کرے اس زمانے کے مغرب زدہ لوگوں پر جن کی نگاہوں کو ممالکِ یورپ کی مادی ترقی نے خیرہ کر دیا، جن پر سید جگر کی مغربی اصولوں کا بھوت سوار ہے۔
- ۵۱۔ نقد اقبال، حیات اقبال میں، مرتبہ حسین فراقی (لاہور: بزم اقبال، ۱۹۹۲ء)، ص ۳۸۶-۳۸۷۔
- ۵۲۔ اقبال (اکتوبر، ۱۹۵۳ء)، ص ۷۷۔
- ۵۳۔ دیکھیے: اسرارِ خودی (فراموش شدہ ایڈیشن) مرتبہ شائستہ خاں (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۹۳ء)، ص ۸، جہاں دوسرے ایڈیشن کے سرورق کا ٹکس دیا گیا ہے۔

- ۴۸۔ مثنوی کا دوسرا حصہ زیر تہنیت تھا اور اقبال اسے ضروری خیال کرتے تھے۔ تحصیل کے لیے دیکھیے: رفیع الدین ہاشمی، تصانیف اقبال کا تحقیقی و توضیحی مطالعہ (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۸۲ء)، ص ۹۶-۹۷۔
- ۴۹۔ محملہ بالا، نقد اقبال حیات اقبال میں، ص ۳۹۲-۳۹۳۔
- ۵۰۔ اس اثر کے جائزے کے لیے دیکھیے: ڈاکٹر ایوب صابر، ”صرف شاعر و فلسفی یا کچھ اور بھی؟“، مشمولہ اقبال کسی فکری تشکیل: اعتراضات اور تالیلات کا جائزہ (اسلام آباد: نیشنل بک ٹراؤنڈیشن، ۲۰۰۷ء)، ص ۵۳۱-۵۳۳۔
- ۵۱۔ دیکھیے: مقالات اقبال، ص ۲۲۹۔
- ۵۲۔ دیکھیے: اسرارِ خودی (فراموش شدہ ایڈیشن)، ص ۱-۱۳۔
- ۵۳۔ ایضاً۔
- ۵۴۔ ایضاً۔
- ۵۵۔ اقبال نامہ، ص ۹۹-۱۰۰۔

اس مجلس اقبال لکھتے ہیں:

خواجہ جانظہر جو شعاریں نے لکھے تھے، ان کا مقصد محض ایک لٹری اصول کی تخریج اور توحیح تھا، خواجہ کی پراچھوئے شخصیت یا ان کے معتقدات سے سرکار نہ تھا۔ محرم عام اس بار یکا تیار کو سمجھ سکے اور نتیجہ یہ ہوا کہ اس پر بڑی سوسے ہوئی، اگر لٹری اصول یہ ہو کہ حسن، حسن ہے خواہ اس کے نتائج مفید ہوں خواہ مضرت خواجہ دنیا کے بہترین شعاریں سے ہیں۔ بہر حال میں نے وہ اشعار حذف کر دیے ہیں اور ان کی جگہ ای لٹری اصول کی تخریج کرنے کی کوشش کی ہے جس کو میں صحیح سمجھتا ہوں۔۔۔ دینا چاہت ہوں تھوڑا اور اپنے اختصار کی وجہ سے غلط فہمی کا باعث تھا۔

- ۵۶۔ دیکھیے: تاریخ تصوف از اقبال مرتب صابر گلرووی (لاہور: مکتبہ تعمیر انسانیت، ۱۹۸۵ء)۔

۵۷۔ ایضاً۔

- ۵۸۔ ظفر احمد صدیقی کے نام اپنے خط مورخہ ۱۲ دسمبر ۱۹۳۶ء میں اقبال لکھتے ہیں کہ:

جب احکام الہی خودی میں اس حد تک سرایت کر جائیں کہ خودی کے پراچھوئے اصول نہ رہیں اور صرف رضائے الہی اس کا مقصود ہو جائے تو زندگی کی اس کیفیت کو بعض اکابر صوفیہ اسلام نے فنا کہا ہے۔ بعض نے اسی کا نام بقا رکھا ہے۔

اقبال نامہ، ص ۱۹۳۔

اس کے ساتھ ہی اقبال نے یہ وضاحت ضروری سمجھی کہ:

ہندی اور ایرانی صوفیہ میں سے اکثر نے مسئلہ فنا کی تفسیر للفسفہ دیے انت اور بدھ مت کے زہر اثر کی ہے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مسلمان اس وقت عملی اعتبار سے فنا کا راہ نہیں ہے۔

- ۵۹۔ کرشن پرشاد شاو کے نام اپنے خط مورخہ ۱۲ اپریل ۱۹۱۶ء کے ایک حصے کو اقبال نے پراچھوئے بتایا اور خواجہ غلامی کی کرلے تفسیر کر دیا جائے۔ اس حصے میں اقبال لکھتے ہیں:

مجھے یہ معلوم تھا کہ اس کی مخالفت ہوگی کیونکہ ہم سب غلط طے کے زمانے کی پیداوار ہیں اور غلط طے کا سب سے بڑا اجاویہ ہے کہ یہ اپنے تمام عناصر و اجزاء و اسباب کو اپنے شکار (خواہ وہ شکار کئی قوم ہو خواہ فرد) کی نگاہ میں

محبوب و مطلوب بنا دیتا ہے کہ وہ بد نصیب شکار اپنے تباہ و برباد کرنے والے اسباب کو اپنا بہترین مرہی تصور کرتا ہے۔ نگر مسن نوائے شہر فردا ستم۔ ورنہ امید ستم زیاراں قدیم اظہار من سوز و گری آئینہ کلیم۔ حسن نگاہی رہے گا نہ اقبال۔ سپہ جو مردہ زمین میں اقبال نے بویا ہے، آگے گئے گا، ضرور آگے گئے گا اور علی الرحمہ مخالفت بار آور ہو گا۔

اقبال بنام شاد، مرتبہ محمد عبداللہ قریشی (لاہور، بزم اقبال، ۱۹۸۶ء)، ص ۱۶۳-۱۶۴۔

۶۰۔ دیکھیے: ہیر رٹ ریڈ کے ریویکٹر جہ بعنوان ”عظیمی اقبال“ از سلیم اختر مشمولہ اقبال: مملوچ عالم (لاہور، بزم اقبال، ۱۹۷۸ء)، ص ۱۱-۱۲۔

۶۱۔ دیکھیے: رسالہ مرشد علی (اپریل ۱۹۱۸ء)، ص ۲۹۔

خواجہ حسن نگاہی نے چیر زاوہ مظہر احمد کی تعریف و توصیف کی اور اسرارِ خودی کے جواب میں ان کی زیر تعریف مثنوی کا کچھ حصہ شائع کیا۔ یہی وہ مثنوی ہے جس میں علامہ اقبال کے لیے عثمانی اسلام، ریزانہ ایمان، خورشید گال جیسے الفاظ استعمال کیے گئے۔ یہ مثنوی بعد میں رازِ خودی کے نام سے شائع ہوئی جب کہ حسن نگاہی نے، مذکورہ نوٹ میں، اس کا نام سر اسرارِ خودی تجویز کیا جو ان کے اپنے ایک مضمون کا عنوان تھا۔

۶۲۔ ایضاً۔

۶۳۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: محمد حمزہ خان، اقبال کا سیاسی کلام (لاہور، اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۷۷ء)، ص ۱۸۹-۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۹، ۲۰۲، ۲۰۵-۲۰۶۔

۶۴۔ ایضاً۔

مآخذ

احمد سلیم، اقبال اولف شاعر، لاہور، توسلین، ۱۹۸۷ء۔

اختر، سلیم، مرتبہ اقبال: مملوچ عالم، لاہور، بزم اقبال، ۱۹۷۸ء۔

اقبال، جاوید، ترجمہ رود، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء۔

اقبال، علامہ اسرارِ خودی (فراموش شدہ ایڈیشن) مرتبہ شائستہ خاں، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۹۳ء۔

_____، اقبال نامہ، مرتبہ شیخ عطاء اللہ، لاہور، اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۵ء۔

_____، تاریخ تصوف، مرتبہ پروفیسر صابر کھڑوی، لاہور، مکتبہ تعمیرِ فناء، ۱۹۸۵ء۔

_____، ”سراسر خودی“، سوسیل امرتسر (فروری ۱۹۱۶ء)۔

_____، کلیات مکتبہ اقبال، جلد دوم، مرتبہ سید مظہر حسین برقی، دہلی، اردو اکادمی، ۱۹۹۳ء۔

_____، مقالات اقبال، مرتبہ سید عبدالواحد، لاہور، آئینہ ادب، ۱۹۸۸ء۔

_____، محمد حمزہ خان، اقبال کا سیاسی کلام، لاہور، اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۷۷ء۔

شائین، رحیم بخش، مرتبہ اوراقِ گم، مکتبہ، لاہور، اسلامک پبلی کیشنز، ۱۹۷۵ء۔

صاحب، ایوب، محترق حسین اقبال، نئی دہلی، انٹر نیشنل اردو پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء۔

_____۔ اقبال کی فکری تشکیل: اعتراضات اور تاویلات کا جائزہ۔ اسلام آباد: نیشنل کتب خانہ پاکستان،

۲۰۰۷ء۔

عظیم، پروفیسر وقار۔ مرتب اقبال معاصرین کی نظر میں۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء۔

فراقی، حسین۔ مرتب نقد اقبال حیات اقبال میں۔ لاہور: مزمع اقبال، ۱۹۶۲ء۔

قدوسی، بشیر حسن۔ ”امراء خودی دیوان حافظ“۔ زمیندار (۲۳ مارچ، ۱۹۱۶ء)۔

قریشی، محمد عبداللہ۔ ”حیات اقبال کی ختم شدہ کڑیاں“۔ اقبال (اکتوبر ۱۹۵۳ء)۔

_____۔ مرتب معاصرین اقبال کی نظر میں۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۷ء۔

نکاحی، خواجہ حسن۔ ”نثر امراء خودی“۔ خطیب (۳۰ جنوری ۱۹۱۶ء)۔

_____۔ ”کشاف خودی“۔ وکیل (۲۹ دسمبر ۱۹۱۵ء)۔

ہاشمی، رفیع الدین۔ تصانیف اقبال کا تحقیقی و توضیحی مطالعہ۔ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۸۲ء۔

سعادت سعید *

علامہ محمد اقبال: جاودانی عظمت کے قہیب

اکتاویہ پاز کے مطابق:

شاعری علم، نجات، قوت اور تیاگ ہے۔ یہ دنیا کتبہ میل کرنے پر قادیما یک عمل ہے۔^۱

یعنی شعری عمل اپنی فطرت میں انقلابی ہوتا ہے علامہ اقبال نے اپنی وجدانی اور روحانی ریاضت ہی سے فکر کی داخلی آزادی کی تحصیل کی تھی۔ انھوں نے اپنی شاعری میں موجود دنیا کا احاطہ کچھ اس انداز سے کیا ہے کہ وہ ایک نئی دنیا کا مظہر بن گئی ہے۔ شاعری میں نئی دنیا کی تخلیق کا کام آسان نہیں ہوتا۔ کلاسیکی یا رائج معیاروں کے دائرے میں رہتے ہوئے اقبال نے جس سطح کی شاعری کی ہے وہ قارئین کو حیرت میں مبتلا کرتی ہے۔ انھوں نے اپنے عہد کے ہندوستان کے مسائل کی اپنی خدا داد صلاحیتوں کی مدد سے نہ صرف نکتہ ہی کی بلکہ ان کے قابل عمل حل کی تلاش میں بھی مستعد و چوکس رہے۔ تصور اور عقیدے کو شاعری میں ڈھالنے کے لیے ان کی تخیل نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ اس تخیل نے انھیں فطرت، انسان اور کائنات سے متحد کیا۔ قدرتی مناظر، انسانی فطرت اور شعوری کائنات کے کٹھن سفر نے انھیں جس مرکز کی جانب واپس آنے پر مجبور کیا اس کا سرنامہ ”انسانی ذات“ ہے۔ وہ ذات شناسی یا خود شناسی کے جس عمل کی بات کرتے ہیں وہ انھیں دنیا شناسی اور کائنات فہمی کے معاملات تک لے آتا ہے۔ اقبال اپنی شعری انسپیریشن کی بدولت ناموجود کو موجود کے دائرے میں لانے پر مکمل طور پر قادر تھے یوں ان کی شاعری مایوسی کی اقلیم سے باہر ہی رہی ہے۔ ان کی شعری ذات میں

فرد اور اجتماع کا تضاد حل ہو گیا تھا۔ اس لیے فرد کے ساتھ ربط ملت کی بات ان کے فکر کی اصل اصول تھی۔ انھوں نے تخیل کی فوسوں کا ری سے پست و بلند، ذرہ و صحرا، قطرہ و دجلہ اور شعور و لاشعور کو یوں متحد کیا تھا کہ سب کچھ ایک مرکز پر موجود دکھائی دیتا ہے۔ ان کی شاعری میں نسلوں، قوموں اور طبقات کے تاریخی حوالے انسانی حوالوں میں منتقل ہو کر مصلحت اندیش فکر سے نجات پالیتے ہیں۔

علامہ محمد اقبال نے مشرقی فکر کی کائنات میں ایک انقلاب کو جنم دیا۔ انھوں نے مشرقی، مذہبی اور روحانی اقدار کے دائروں میں رہتے ہوئے بیسویں صدی کے نئے صنعتی، میکائی اور کاروباری انسان کا بغور جائزہ لیا اور اس کی ہمہ جہتی سرگرمیوں کا تجزیہ کرتے ہوئے اسے ان اعلیٰ اقداری سانچوں کے مطابق زندگی بسر کرنے کا درس دیا جو اسے انسانیت کی بلند منزلوں تک لے جاسکتے ہیں۔ اس قسم کے علمی اور فکری درسوں کے باوجود نئے انسان نے مادیت کی اس روش کو چھوڑنے کی مساعی نہیں کی جس پر چل کر آج پولیٹیشن، ایڈز، اعصابی دباؤ اور جسمانی امراض نے انسان کی زندگی کو اجیرن بنا رکھا ہے۔

علامہ محمد اقبال نے عہد جدید میں قائم ہونے والے فرط مادی، اشتراکی، سرمایہ دارانہ، جاگیر دارانہ اور مغربی جمہوری نظاموں کے خلاف اپنے شعری مجموعوں اور نثری کاوشوں میں بہت کچھ لکھا ہے اور اس نوآبادیاتی نظام کے خلاف تیسری دنیا کے انسانوں کو صف بستہ ہونے کا درس دیا ہے جو انسان کو حیلوں بہانوں سے کارخانوں کی نئی اشیاء کا بلا ضرورت عادی بنا کر اس سے اس کے زرخا لہن کے ساتھ ساتھ روحانی سکون بھی چھین رہا ہے۔ علامہ محمد اقبال کا پیغام اگر ایک سطح پر دنیا بھر کی مسلم اقوام کے لیے تھا تو دوسری طرف انھوں نے عام انسانی زندگی پر بھی نئے سیاسی، عمرانی اور معاشی نظاموں کے منفی اثرات کا بنظر غائر جائزہ لیا تھا چنانچہ یوں ان کا پیغام پوری انسانیت کی راہبری کرتا نظر آتا ہے۔ علامہ محمد اقبال نے جس تہذیب کو مائل بہ خود کشی قرار دیا تھا وہ پہلے سے کہیں زیادہ زور و شور سے اکیسویں صدی میں داخل ہوتی نظر آ رہی ہے۔

صنعتی لوٹ مار، تجارتی دھوکے، اخلاقی پستیاں، مادی بے راہ رویاں، اور روحانی ناداریاں اپنے عروج پر نظر آ رہی ہیں۔ پلاسٹک مٹی کی ایجاد کے بعد سے یہ جنگ اپنے زوروں پر نظر آ رہی ہے کہ ساری دنیا کی دولت کسی ایک صنعت کار کے پلاسٹک کارڈ پر درج ہو جائے۔ تنازع المبتقا کے جنگلی قانون کی چیرہ دستیایں بڑھتی جا رہی ہیں۔ ایسے میں علامہ محمد اقبال کے اس روحانی اور قرآنی پیغام کی اہمیت بہت بڑھ گئی ہے جس میں

انسانوں کو یہ درس دیا گیا ہے کہ وہ ضرورت کے مطابق رزق اپنے پاس رکھیں اور باقی مستحقین میں تقسیم کر دیں۔ بلا ضرورت مادی اشیا اکٹھی نہ کریں کہ یہ صارفین کے لیے پریشانیوں اور فشارخون کے تحفے مہیا کرتی ہیں۔ علامہ محمد اقبال نے دھوکے، مکاری اور منافقت کی سیاست اور معیشت کے خلاف جو صدائے احتجاج بلند کی تھی اکیسویں صدی میں اس کی اور بھی نیا وہ ضرورت ہوگی اور یہ مادی تہذیب دھیرے دھیرے خود کشی کر لے گی اور اس کی جگہ وہ روحانی تہذیب لے لے گی جس میں انسان کو انسان سمجھا جاتا ہے۔ اس کی عزت نفس کو اہمیت دی جاتی ہے جس میں انسان کسی دنیاوی آقا کی بجائے صرف خدا کے سامنے جوابدہ ہے۔ آج مغربی استعماری مٹی شکلیں دنیا کو اپنی لپیٹ میں لے چکی ہیں اور اکیسویں صدی میں ان کی شدت میں اور بھی اضافہ ہوگا۔ علامہ محمد اقبال نے ہر قسم کے استعماری، سامراجی اور نوآبادیاتی سلاسل کے خلاف قلمی جہاد کیا ہے اور اکیسویں صدی میں کلام اقبال کا مطالعہ کرنے والے اس پیغام سے مستفیض ہو کر دنیا کو اعلیٰ روحانی اقدار عطا کر سکتے ہیں۔

علامہ محمد اقبال نہ صرف ایک عظیم شاعر تھے بلکہ قومی ملی امنگوں اور آرزوؤں کو نظریاتی زبان دینے والے عظیم فلسفی بھی تھے۔ ان سے پہلے اردو شاعری میں کوئی واضح سمت نظر نہیں آتی۔ ان کی شاعری تاثیر کے جوہر سے مملو کروڑوں مسلمانوں اور انسانوں کے دلوں میں موجود کئی ان کہی داستانوں کو منظر عام پر لانے کا فریضہ ادا کر چکی ہے۔ کسی سوئی ہوئی قوم کو جگانا انتہائی مشکل کام ہے۔ اس سے بھی مشکل کام اس قوم کو کسی نظریے یا نقطہ نظر کے جھنڈے تلے متحد اور منظم کرنا ہے۔ علامہ محمد اقبال نے ہر نوع کی مشکل اور دشواری کے باوجود یہ کام کر دکھایا ہے۔ ان کے شاعرانہ قارئین کے دلوں میں جذبے اور احساس کی حرارت پیدا کرنے کا فریضہ سرانجام دے چکے ہیں اور دے رہے ہیں۔ فصاحت اور بلاغت ان کی شاعری کا جزو خاص ہے۔ انھوں نے اردو نظم اور غزل کو جس گریڈ اسٹائل سے روشناس کروایا ہے اس کی تشکیل کے لیے صدیاں درکار ہوتی ہیں۔ کیا یہ ایک معجزہ نہیں ہے کہ علامہ محمد اقبال نے اپنی اردو شاعری کو یہ اسٹائل بخشا بھی ہے اور اسے قبول عام اور بقائے دوام کی سند بھی دلوائی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ گریڈ اسٹائل گریڈ نظریات و افکار کے بغیر مشکل نہیں ہو سکتا سو جب علامہ محمد اقبال کی شاعری کے گریڈ اسٹائل کی بات کرتے ہیں تو فی الاصل ہم ان کے اس فکر کی بات کرتے ہیں جس کی بدولت یہ ممکن ہو سکا۔ وہ لکھتے ہیں:

نسل، قومیت، کلیسا، سلطنت، تہذیب، رنگ خواہی نے خوب چن چن کر بتائے مسکرات

کمر کی چالوں سے بازی لے گیا سرمایہ دار انتہائے سادگی سے کھا گیا مزدور مات^۲
اٹھ کے اب بزم جہاں کا اور ہی انداز ہے مشرق و مغرب میں تیرے دور کا آغاز ہے^۳
توڑ ڈالیں فطرت انساں نے زنجیریں تمام دوزخ جنت سے روتی چشم آدم کب تک^۴
تمیز بندہ و آقا فساد آدمیت ہے حذر اے چہرہ دستاں! سخت ہیں فطرت کی تعزیریں
یقین محکم، عمل پیہم، محبت فاتح عالم جہاد زندگانی میں ہیں یہ مردوں کی ششیریں^۵

علامہ محمد اقبال بیسویں صدی کی عظیم فلسفی شخصیت ہیں۔ اپنے فلسفے اور فکر کی وسعتوں اور افادیت کے لحاظ سے دنیا بھر کے فلسفیوں میں وہ ایک ممتاز مقام کے حامل ہیں۔ انھوں نے ایک سطح پر تو ایک خوابیدہ قوم کو اس کے عقلی تشخص سے آشنا کیا اور دوسری سطح پر تمام مجبور اور محکوم قوموں کے انسانوں کو آزادی کا ایک لائحہ عمل پیش کیا۔ نغمہ کیل جدید الہیات اسلامیہ جیسی فلسفیانہ کتاب لکھ کر انھوں نے مسلم اقوام کی فکری قیادت کا فریضہ ادا کیا۔ بانگ درا سے باقیات علامہ محمد اقبال تک ان کی شاعری کا مطالعہ یہ حقیقت عیاں کرتا ہے کہ شاعر ”جیونیٹوں کے قافلے کے گاندرا یک مناد“ کا کام کرتا ہے۔ وہ مناد جو کسی قوم یا سماج کو آنے والے خطرات سے بھی آگاہ کرتا ہے اور اس کے لیے ایک صحیح راستے کا چناؤ بھی سرانجام دیتا ہے۔

مغربی ممالک میں بسنے والے لوگوں تک بہت سی معلومات ڈالوئی ماخذات سے پہنچتی ہیں۔ چنانچہ وحدۃ الوجود اور علامہ محمد اقبال کے مسئلے پر بھی مستشرقین میں کافی کنفیوژن ہے۔ اسی طرح حافظ اور علامہ محمد اقبال کے معاملے میں بھی بار بار علامہ محمد اقبال کے حافظ دشمن ہونے کا حوالہ دیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر این میری شمل نے سینٹ ہال پنجاب یونیورسٹی میں^۶ علامہ محمد اقبال کے وحدۃ الوجود کی جانب جھکاؤ کے مسئلے پر گفتگو کرتے ہوئے کہا تھا کہ فلسفہ عجم لکھتے وقت علامہ محمد اقبال وحدۃ الوجودی تھے لیکن بعد میں وہ اس مسلک سے مکمل طور پر دستبردار ہو گئے تھے۔ یعنی وہ اپنے تحقیقی مقالے کی تکمیل تک تو وحدۃ الوجود پر یقین رکھتے تھے مگر بعد میں انھوں نے ہیگل کے ساتھ ساتھ اس مسئلے کو بھی رد کر دیا تھا۔ اس بات کی تردید علامہ محمد اقبال کے خطبہ سوم سے ہو جاتی ہے جس میں انھوں نے کہا ہے کہ:

محدہ دامناتی ذہن یہ سمجھتا ہے کہ کائنات نفس مدرک کے بالمقابل خارج میں موجود اور مستقل بالذات ہے۔ یعنی یہ خود مختار وجود پر موقوف ہے۔ نفس مدرک اس کا ادراک کرتا ہے لیکن وہ

نفس مدرك کی محتاج نہیں ہے۔ محدود انسانی ذہن نے تصور تخلیق سے متعلق بہت سی مہمل بحثوں کو ختم دیا ہے۔ یہ کائنات کوئی ایسی مستقل بالذات حقیقت نہیں ہے جو خدا کے بالمقابل موجود ہے۔ اس نظریے سے خدا اور کائنات میں شمولیت پیدا ہو جاتی ہے یہ ایسی جداگانہ ہستیاں نہیں ہیں جو ایک لامتناہی فضا میں ایک دوسرے کے مقابل ہیں۔^۷

علامہ محمد اقبال کا یہ بھی خیال ہے کہ:

زمان و مکان اور مادہ ہستی مطلق کی آزاد اور خود مختار تخلیقی قوت کی ہماری وضع کردہ مختلف تعبیریں ہیں۔^۸

اقبال کہتے ہیں واضح ہو کہ:

مادہ اور زمان و مکان مستقل بالذات حقائق نہیں ہیں جو بذات خود موجود ہوں بلکہ حیات ایزدی کا جزوی علم حاصل کرنے کے مختلف طریقے ہیں۔ یہ دنیا اپنی تفصیل کے اعتبار سے سالمات مادی کی غیر شعوری حرکت سے لے کر انسانی انا کی با اختیار حرکت فکر تک انا عظیم کا جلوہ ذات ہے۔ ہم قیل ازیں واضح کر چکے ہیں کہ یہ کائنات کوئی ایسا غیر نہیں جو بذات خود موجود ہو اور قائم بالذات ہو اور بایں طور خدا کا مقابل ہو۔ یعنی ایک محیط کل زاویہ نگاہ سے اس کا کوئی غیر موجود نہیں ہے۔^۹

علامہ محمد اقبال کا یہ نقطہ نظر ابن عربی کے نقطہ نظر ہی کی گونج ہے اور ابن عربی مستند وحدۃ الوجودی

صوفی تھے۔

ڈاکٹر شمل نے اپنے مذکورہ لیکچر میں یہ بھی کہا تھا کہ علامہ محمد اقبال حافظ کے خلاف تھے۔ یہ رویہ درست نہیں ہے کہ اگر کوئی شاعر یا دانشور کسی کے بارے میں اپنی رائے واپس لے لے تو اسے دوبارہ اس کے حوالے سے بیان کیا جائے؟ علامہ محمد اقبال نے حافظ کے خلاف اسرار خودی میں لکھے گئے اشعار اس کے دوسرے ایڈیشن میں سے خارج کر دیے تھے۔ بعد میں ڈاکٹر شمل نے اپنی رائے پر نظر ثانی کر لی تھی اور کہا تھا کہ یہ میں نے بعد میں سوچا کہ مجھے ان کی طرف اشارہ نہیں کرنا چاہیے تھا۔

حافظ پر یہ اعتراض عمومی ہے کہ وہ ابجد اور ترک دنیا کا درس دیتے ہیں جب کہ علامہ محمد اقبال حرکت اور عمل کے رسیا تھے۔ لیکن حافظ کی شاعری میں ایسی عظیم مثالیں بھی ملتی ہیں جس میں انھوں نے عمل پر زور

دیا ہے اور سماجی تبدیلی کا پرچم بھی بلند کیا ہے۔ وہ اپنے عہد کی صورت حال سے پورے طور پر باخبر تھے۔ اور انھوں نے اپنے قاری کو بھی اس کا ادراک بخشا ہے۔ ڈاکٹر این میری شمل سمجھتی ہیں کہ اس عہد میں حافظ کا مطالعہ زیادہ سنجیدگی سے نہیں ہوا تھا۔

لوگ ان کے بارے میں صرف یہی جانتے تھے کہ ان کے کلام میں گل و بلبل کی حکایات ہیں۔ رندی اور قلندری کے قصے اور اس قسم کی دوسری چیزیں ہیں یہ کچھ نیا وہ عرصے کی بات نہیں کہ ان کی شاعری کا زیادہ گہرائی سے تجزیاتی مطالعہ کیا گیا ہے وہ عظیم شاعر ہیں۔

ہمارے ہاں اقبالیات کے ضمن میں وسیع کام ہوا ہے لیکن آج کی بین الاقوامی صورت حال کے حوالے سے ہمیں کلام اقبال کے کون سے پہلوؤں پر زیادہ زور دینا چاہیے؟ اس بارے میں ڈاکٹر این میری شمل کا خیال ہے کہ علامہ محمد اقبال پر ہونے والے مطالعوں میں انتہا درجے کی ٹکرا رہے۔ برصغیر کی تاریخ میں علامہ محمد اقبال کا محدود مطالعہ درست نہیں ہے۔ انھیں ایک ایسے مفکر کے بطور دیکھنا چاہیے جو اپنے یورپین اور ہندوستانی معاصرین کے متوازی ہے۔

شمل نے شیلامیکڈ ونف، جوان کے نزدیک ایک اچھی فلاسفر ہے کو مشورہ دیا تھا کہ وہ علامہ محمد اقبال اور رابندر ناتھ ٹیگور (ہندو) علامہ محمد اقبال اور ٹیلا رودی شرووں (مسکینی پادری) اور علامہ محمد اقبال اور مارٹن یویر (یہودی) کا تقابلی مطالعہ علاحدہ علاحدہ کتابوں کی صورت میں کرے۔ یوں علامہ محمد اقبال اپنے وقت کے بین الاقوامی فکر کی رو میں کھڑے نظر آئیں گے۔ اور صرف مقامی یا پاکستانی شاعر نہیں رہیں گے بلکہ نیا وہ وسیع تناظر کا حصہ بن جائیں گے۔ یہ دنیا میں پاکستان کے انج کی بلندی کے لیے بھی بہت ضروری ہے۔ علامہ محمد اقبال اور گونے کے موضوع پر بہت سے مضامین لکھے گئے ہیں شمل نے خود بھی اس سلسلے میں بہت کچھ لکھا ہے۔ ڈاکٹر شمل نے اس موضوع پر ہونے والی تحقیق کے حوالے سے کہا کہ کرسٹو بیوڈیگل نے علامہ محمد اقبال اور گونے پر ایک انتھالوجی مرتب کی ہے۔ اس میں کرسٹو، شمل، السید روبو زانی اور اورڈاں ماریک کے مضامین شامل ہیں۔ علامہ محمد اقبال کے سلسلے میں یورپی ممالک میں وقتاً فوقتاً تحقیقی کام ہوتے رہتے ہیں۔ ڈاکٹر شمل نے اس سلسلے میں بتایا کہ فلسفہ عجم کا حمد من ترجمہ ہو چکا ہے جو ان کی مدد سے ایک ایرانی نے مکمل کیا ہے۔ یہ چند سال پہلے کی بات ہے۔ اس کے بعد ایران میں تبدیلی رونما ہوئی اس کی اشاعت پاکستانیوں اور ایرانیوں کا

مشرکہ منصوبہ تھا۔ حکومت کی تبدیلی کے ساتھ ہی یہ منصوبہ منظر سے غائب ہو گیا۔ کیونکہ اس مقالے کے آخر میں علامہ محمد اقبال نے بہائیوں کے بارے میں ہمدردانہ رویہ استعمال کیا ہے اور موجودہ ایرانی حکومت بہائیوں کے بارے میں غیر محتاط نہیں ہو سکتی۔ چنانچہ بیچاری غریب کتاب کسی طاقت کی زینت ہے۔ اس قسم کے خصوصی موضوع پر جرمنی میں پبلشرز دستیاب نہیں ہیں۔ ایک سوال کے جواب میں ڈاکٹر شمل نے کیتھانی کا ذکر کیا جو برٹنیکا میں اٹلی کا پروفیسر تھا حقیقتاً اٹلی کا شہزادہ تھا جس نے اپنی عمر اسلامی تاریخ کے دور اول کے مطالعے کے لیے وقف کی علامہ محمد اقبال اس کے بارے میں اچھی رائے کا اظہار کر چکے ہیں وہ ایک عظیم کالر تھا۔ اسلام پر اس کی کتاب ایک اہم ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے۔^{۱۰}

اپنی کتاب علامہ محمد اقبال اور مسئلہ وحدۃ الوجود کے پیش لفظ میں ڈاکٹر الف

نسیم لکھتے ہیں:

وحدۃ الوجود کا معاملہ جو خالصتاً اہل حال کی داخلی کیفیت یا روحانی تجربے سے تعلق رکھتا ہے، ایک عرصے سے اہل حال کی مجالس میں زیر بحث چلا آ رہا ہے اور اگر سچ پوچھیے تو ہاتھی اور اندھوں کی کہانی بنا ہوا ہے۔ اس کہانی کے مطابق جس نے ہاتھی کے جس حصے کو چھوا تھا اس نے اسی کو ہاتھی سمجھ لیا تھا۔ لیکن بیٹا لوگ جانتے تھے کہ ہاتھی وہ نہیں جس کو ان نابیناؤں نے سمجھ رکھا ہے اور وہ ان کی عقل سمجھ پر فخر رہے تھے یہی صورت حال تصوف اور اس کے کمال کی کیفیت یا مشاہداتی رخ وحدۃ الوجود کی ہے۔ مسلمان علمائے ظاہر نے تو اس پر کسی ڈھب سے بات کی ہوگی۔ لیکن یہی بات جب مستشرقین (اسلام اور تصوف پر بات کرنے والے یورپی علماء) اور ان کے ذریعے مشرق کے مغرب زدہ مسلمان ذہنوں میں اتری تو انھوں نے بھی وحدۃ الوجود کے سادہ اسلامی اور معصوم روحانی چہرے پر دیکھ انت، رہبانیت اور نوافلاطونیت کی سیاہی مل دی۔ جس کو دیکھ کر مسلمان معاشرے میں ایک ایسا طبقہ پیدا ہو گیا جس نے نہ صرف وحدۃ الوجود کو کفر و زندقہ کی چیز کہنا شروع کر دیا بلکہ پورے نظام تصوف کو ہی مذہب اسلام کی دنیا کا اچھوت بنا کر رکھ دیا۔ برصغیر میں یہ غلط تاثر عام کرنے میں اردو اور انگریزی زبانوں کے بے دین نظریات رکھنے والے لکھروں اور مترجموں نے بڑے شہد مد سے کام کیا ہے اور بڑے بڑے مسلمان مفکروں، ولیوں اور شاعروں کو الحاد و زندقہ کی صف میں لانے کی بھرپور دانستہ کوشش کی ہے۔ یہاں تک کہ علامہ محمد اقبال رحمۃ اللہ علیہ کو بھی تصوف اور

وحدۃ الوجود کا عظیم مخالف ظاہر کر کے پیش کیا گیا ہے۔ حال آنکہ علامہ محمد اقبال جیسا کہ آئندہ صفحات میں آپ دیکھیں گے نہ تصوف کے خلاف تھے اور نہ وحدۃ الوجود کے۔ اس کتاب میں، میں نے تصوف، وحدۃ الوجود اور ان سے متعلق مسائل و معاملات کو زیادہ تر علامہ محمد اقبال ہی کے کچھ خیالات و افکار سے واضح کیا ہے۔ حال آنکہ اس سلسلے میں دوسرے پیکڑوں بزرگوں کی تحریروں سے تقویت حاصل کی جاسکتی تھی۔۔۔ یہ طریقہ کار محض اس لیے اختیار کیا گیا ہے تا کہ تصوف اور وحدۃ الوجود کا ذکر بھی ہوتا رہے اور علامہ محمد اقبال کی ان سے رغبت، وابستگی اور عقیدت کا پتا بھی چلتا رہے۔ کیونکہ اس کتاب کا مقصود آخر یہی ہے کہ علامہ کو تصوف اور وجود کا معترف، قائل بلکہ داعی ثابت کیا جائے اس لیے قارئین کرام اولیائے عظام اور صوفیائے کرام کی تحریروں کے حوالوں کو اس میں تلاش کرنے کی نیا وہ کوشش نہ کریں جب علامہ محمد اقبال ہی ہمارے اس دھوئی کی تصدیق کر رہے ہوں کہ وہ تصوف اور وحدۃ الوجود کے معترف و قائل ہیں تو دوسروں کے بیانات کی کیا ضرورت رہ جاتی ہے۔^{۱۱}

آہ زان قومی کہ از پا برفتاد میر و سلطان زاد و درویشی نژاد
داستان او پیرس از من کہ من چون بگویم آنچه ناید در سخن
مسلم این کشور از خود نا امید عمر با شد با خدا مردی ندید^{۱۲}

ترجمہ: آہ قوم جو ٹھکست کھا گئی ہے اس نے میر و سلطان تو پیدا کیے ہیں لیکن کوئی درویش پیدا نہیں کیا۔ اس کی داستان مجھ سے مت پوچھ کہ میں اسے اگر بیان کروں گا تو وہ لفظوں میں نہیں سمائے گی۔ اس مملکت کا مسلم خود سے نا امید ہے۔ زمانے گزر گئے لیکن کوئی مرد خدا نظر نہیں آیا۔

اقبال کے یہ اشعار دیکھیے کہ جن میں انھوں نے اپنے عہد کے چند مسائل کا تذکرہ کیا ہے:

زمانے کے انداز بدلے مجھے نیا ناگ ہے ساز بدلے مجھے
ہوا اس طرح فاش راز فرنگ کہ حیرت میں ہے شیشہ باز فرنگ
پانی سیاست گری خوار ہے زمیں میر و سلطان سے بیزار ہے
گیا دور سرمایہ داری گیا تماشا دکھا کر عاری گیا
گراں خواب چینی سنبھلنے لگے ہالہ کے چشمے اپنے لگے^{۱۳}
قوموں کی روش سے مجھے ہوتا ہے یہ معلوم بے سود نہیں رہیں کی یہ گرمی گفتار

اندیشہ ہوا شوخی افکار پہ مجبور فرسودہ طریقوں سے زمانہ ہوا بزار
انساں کی ہوس نے جنہیں رکھا تھا چھپا کر کھلتے نظر آتے ہیں بتدریج وہ اسرار
قرآن میں ہو غوطہ زن اے مرد مسلمان اللہ کرے تجھ کو عطا جدت کردار
جو حرف ”قل الحق“ میں پوشیدہ ہے اب تک اس دور میں شاید وہ حقیقت ہو نمودار^{۱۴}

علامہ اقبال نے سوشلزم کے حوالے سے اظہار خیال کرتے ہوئے ایک خط میں لکھا تھا:
سوشلزم کے معترف ہر جگہ روحانیت اور مذہب کے مخالف ہیں اور اسے انہوں تصور کرتے
ہیں۔ لفظ انہوں اس ضمن میں سب سے پہلے کارل مارکس نے استعمال کیا تھا۔ میں مسلمان
ہوں اور انشاء اللہ مسلمان مروتوں گا۔ میرے نزدیک تاریخ انسان کی مادی تعبیر سراسر غلط
ہے۔ میں روحانیت کا قائل ہوں مگر روحانیت کے قرآنی مفہوم کا... جو روحانیت میرے
زردیک مغضوب ہے یعنی انہوں خواص رکھتی ہے اس کی تردید میں نے جایا کی ہے۔ باقی رہا
سوشلزم، سواسلام خود ایک قسم کا سوشلزم ہے۔ جس سے مسلمان سوسائٹی نے آج تک بہت کم
فائدہ اٹھایا ہے۔^{۱۵} (بنام غلام السیدین ۱۹۳۷ء)

مغرب آج مادی ترقی اور خوشحالی کے اعتبار سے انتہائی منزلوں کی جانب گامزن ہے۔ اس نے
اپنے حیرت ناک سائنسی اور تکنیکی کمالات کی بدولت دنیا کو شمشدر و حیران کر رکھا ہے۔ تیسری دنیا کی بیشتر
حکومتیں، عوام اور دانشور مغرب کے طلسم میں یوں کھو چکے ہیں کہ انہیں مغربی فنانی کے علاوہ کوئی اور راستہ بھائی
نہیں دیتا۔ مادی، سائنسی، تکنیکی اور تہذیبی برتری کی یہی وہ زنجیریں ہیں جنہوں نے تیسری دنیا کو بے دست و پا بنا
رکھا ہے۔ مغرب کا اپنی تہذیبی برتری پر اصرار بے بنیاد نہیں ہے، آخر انہوں نے محنتی ہاتھوں کو مشین سے اور مشقتی
دماغوں کو کمپیوٹر سے تبدیل کیا ہے۔ دستکار یا دماغ سوزی کرنے والے مہذب یا برتر ہوتے کیسے ممکن تھا؟ چنانچہ
مغرب کے ارباب بست و کشاد ہی نہیں عوام بھی تہذیب کی علامت بن گئے محض اس لیے کہ ان کے پاس مشین
تھی، ان کے پاس تازہ ترین ہتھیار تھے ان کے پاس جدید ترین دماغ تھے۔ مغرب کی برتری اور تہذیبی عروج کا
نقطہ آغاز ان کی نشاۃ الثانیہ ہے اس سے قبل یہی مغرب جہالت کی تاریکیوں میں ڈوبا ہوا تھا۔ بھوک، قحط اور
وباؤں کے چنگل میں پھنسا ہوا تھا، باہمی جنگیں، نظریاتی تنازعات، کٹ پادری، علم دشمنی، بے مقصدیت اور
انسان کشی مغربی معاشروں کا خاص مقدر تھے۔ اچانک اسے تہذیب کے طلسم نے آلیا۔ انہوں نے توانائی کا نیا

استعمال سیکھا اور یوں دنیا کو اپنا براہ راست مطیع بنانا شروع کیا۔ نئے آئنائیہ کونیا وہ عرصہ نہ گذرا تھا کہ معلوم ہوا کہ مغرب دنیا کے مختلف علاقوں پر غالب آ گیا ہے۔ دھیرے دھیرے اس نے دنیا بھر کے پس ماندہ اور مادی و تکنیکی ترقی سے عاری معاشروں کو اپنی نوآبادیاں بنا لیا۔ مغربی نئے آئنائیہ نے اولاً یورپ کو صنعتی انقلاب سے نوازا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اس کے پاس نیچر کو مسخر کرنے اور مشینی طاقت کے ذریعے دنیا پر غلبہ پانے کے لامحدود ذرائع آ گئے۔ ایسا کیونکر ممکن ہوا؟ اس لیے کہ دستکارانہ معیشت مشین کا مقابلہ نہیں کر سکتی تھی۔ اس گز تک مار کرنے والی ہندو سوغات گولی پہنچانے والی ہندو ق کا مقابلہ نہیں کر سکتی تھی۔ دستکار سوجیزیں بناتے تھے تو مشین لاکھ بناتی تھی۔ جب مشین نے ضرورت اور مقامی لوگوں کی معاشی حیثیت سے زائد چیزیں پیدا کرنی شروع کیں تو صنعت کاروں اور صنعتی ملکوں نے اپنا رخ ان عالمی علاقوں کی جانب کیا جن پر ان کی فاضل اشیا مسلط ہو سکتی تھیں۔ یہی پچھلے تین سو برس کی کہانی کی بنیاد ہے، اس کی بدولت مغرب کو باقی دنیا پر اقتصادی اور فوجی غلبہ حاصل کرنے کا موقع ملا۔ برطانوی سامراجیت کے دور کے خاتمے کے بعد نئی تجارتی سامراجیت نے دنیا پر غلبہ و تسلط کے لیے نئے طریق ہائے کار پائے اور آج یہی پرانے شکاری نیا جال لے کر آئے ہیں۔ ڈاکٹر علی شریعتی نے تہذیب اور آئیڈیالوجی، مشین، میکینکیت کے حصار میں، سائنسی علوم میں طریق کار، ذات کے بغیر انسان، بے گانگی کے دو تصورات، اقتدار میں انقلاب، سائنس یا نئی مدرسیت، نئے آئنائیہ کی معاشی اور طبقاتی جڑیں، جدید تمدن اور انسان وغیرہ کے موضوعات پر اپنے فاری مضامین میں اور علامہ محمد اقبال نے اپنی مثنوی پس جسہ باید کرد اے اقوام شرق اور کئی دوسری نظموں میں مغربی سامراجیت کے مختلف پہلوؤں کا فکری اور منطقی تجزیہ کیا ہے اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ یورپ میں امرا اور سرمایہ داروں کی مدد سے مترہویں، اٹھارویں اور انیسویں صدی کے دوران مشینوں نے ترقی کی۔ مشین متواتر کھپت کی ضرورت پیدا کرتی ہے۔ سونامد یا فاضل پیداوار کے لیے قومی حدود سے نکل کر بین الاقوامی منڈیوں تک جانے کی ضرورت پیش آئی۔ یوں یہ طے کر لیا گیا تھا کہ اس زمین پر بسنے والا ہر انسان کارخانوں میں تیار ہونے والی تجارتی اشیا کا صارف ہو کر رہے گا۔ ایشیا اور افریقہ کے لوگوں کو صارف بنانے کے لیے ان معاشروں کو بدلتے کی ضرورت پیش آئی۔ مقامی انسان کے لباس، کھپت کے طریقے، سامان آرائش، رہائش اور شہر کو تبدیل کرنے کے لیے ضروری تھا کہ ان معاشروں کی قلب ماہیت کی جاتی تاکہ یورپی، افریقی اور ایشیائی معاشرے یا بالفاظ دیگر دنیا کے تمام انسان باہمی طور پر ہم آہنگ ہو سکیں۔

اقوام عالم کی روحوں اور سوچوں کے اختلافات کو ختم کرنے کے لیے انھیں ایک سانچے میں ڈھالنا ضروری تھا یوں جدیدیت کے نام پر دنیا کو ایک نئی تہذیب کی خوشخبری دی گئی۔ اس جدیدیت کی یلغار دانش و علم کے وسیلے سے کی گئی۔ تاریخ، اخلاقیات، نفسیات، معاشیات، سماجیات، ادب و فن اور سائنسی علوم میں نئے نظریات کو فروغ دیا گیا اور مقامی دانشوروں اور درسگاہوں میں انھیں رائج کیا گیا۔ یوں ایسے لوگ پیدا ہوئے جو اپنی تہذیب سے بے گانہ سو گئے تھے اور مغربی تہذیب کے چنگل میں پھنس گئے تھے۔ ڈاں پال سارتر (Jean-Paul Sartre) فرانز فینن (Frantz Fanon) کی کتاب *The Wretched of the Earth* کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

یورپی دانشوروں نے دیسی دانشوروں کا ایک خاص طبقہ ڈھالنے کا تہیہ کیا۔ انھوں نے ہونہار نوجوانوں کا انتخاب کیا انھیں مغربی تہذیب کے اصولوں سے داغا... اس طرح جیسے گرم لوہے سے داغے ہیں۔ ان کے منہ میں بلند آہنگ فقرے ٹھونسے۔ شاندار چیچکا لفظ پھرے جو دانتوں سے چپک کر رہ گئے۔^{۱۶}

پھر سارتر لکھتے ہیں:

ہم انیسٹریڈم اور پیرس میں افریقیوں یا ایشیائیوں کی ایک جماعت کو لائیں چند مہینوں کے لیے انھیں گھمائیں پھر ان کے کپڑوں اور آرائش و زیبائش کو تبدیل کریں۔ انھیں آداب اور معاشرتی اطوار بھی سکھائیں اور زبان کے کچھ حصے بھی۔ مختصر یہ کہ ہم انھیں ان کی اپنی تہذیبی اقدار سے عاری کر دیں اور پھر انھیں واپس ان کے اپنے ملکوں میں بھیج دیں تو اس کا نتیجہ یہ نکلے گا کہ وہ ایسے اشخاص نہیں رہیں گے کہ وہ اپنے دماغ سے سوچیں۔ فی الحقیقت وہ ہمارے نمائندے ہوں گے۔ ہم یہاں انسانیت اور مساوات کے نعرے بلند کریں گے اور وہ ہماری آواز کی گونج افریقہ اور ایشیا میں سنائیں گے۔ ”سانیت“، ”مساوات“، ”سانیت“، ”مساوات“۔^{۱۷}

مقامی علاقوں کے ایسے دانشوروں اور یورپی نظریات پر مشتمل کتب نے ایشیا اور افریقہ کے لوگوں کو ان کی قدیم تہذیب سے علاحدہ کیا اور کہا کہ وہ اپنی دقیا نویدیت سے نجات پائیں اور مذہب کو بالائے طاق رکھ دیں اور سرتاپا مغربیت زدہ ہو جائیں۔ علامہ محمد اقبال، ڈاکٹر علی شریعتی، فرانز فینن اور ڈاں پال سارتر کے

خیالات کے مطابق یورپی دانشوروں نے تمام دنیا کے تمدن کو ایک سانچے میں ڈھالنے کی کوشش اس لیے نہیں کی کہ وہ دنیا کو مہذب اور روشن خیال بنانا چاہتے تھے، انسانوں کو عزت و کرم سے نوازنا چاہتے تھے، انھیں بھائی چارے، مساوات اور محبت کی قدروں سے آشنا کرنا چاہتے تھے، ان کو شرف اور نائب خدا بنانا چاہتے تھے بلکہ ان کا اصل مدعا یہ تھا کہ ان کے کارخانوں کی پیداوار کے لیے عالمی گاہک پیدا ہو سکیں۔ دنیا کی دولت سمیٹنے کا یہ نیا طریقہ کار تھا۔ یوں کئی سونے کی چڑیا نہیں محض ماکھ کا ڈھیر ہو کر رہ گئیں۔

مغرب نے اعلیٰ انسانی معیارات تو اپنے لیے وقف کر لیے اور مشرق سے اس کے ارادے انتخاب کی صلاحیت، آرزوئیں اور تمنائیں چھین لیں۔ ڈاکٹر علی شریعتی فرانس فینین کے دوست تھے۔ فرانس فینین نے الجزائر کی آزادی کے حوالے سے افتاد حکان خاٹ اور الجزائر ائری انقلاب کا پانچواں سال کھام سے دو کتب لکھیں۔ ڈاکٹر علی شریعتی نے فرانس فینین کی موت پر ایک مضمون بھی لکھا تھا جو پیرس سے شائع ہوا تھا۔ فرانس فینین کا کہنا تھا کہ مقامی باشندوں کو یورپ کی مکروہ نفائی سے باز رہنا چاہیے۔ یورپ کو اپنے حال پر چھوڑ دو کہ وہاں لوگ انسانیت کے موضوع پر بات کرتے نہیں جھکتے لیکن اپنی سڑک کے ہر موڑ پر یا دنیا کے گوشے گوشے میں جہاں بھی انھیں انسان نظر آتا ہے اسے قتل کر دیتے ہیں۔ صدیوں تک انھوں نے نام نہاد روحانی واردات کے نام پر کم و بیش پوری انسانیت کا گلا گھونٹنے رکھا، ڈراما انھیں آج دیکھیے کہ وہ اسٹی اور روحانی انتشار کے درمیان لٹک رہے ہیں۔ ڈاکٹر علی شریعتی نے فرانس فینین کی مانند یہ اعلان کیا اب یورپی کھیل ختم ہو چکا ہے ہمیں کچھ اور تلاش کرنا چاہیے۔ آج ہم سب کچھ کر سکتے ہیں بشرطیکہ ہم یورپ کی نفائی نہ کریں، بشرطیکہ ہم یورپ کی ہمسری کی خواہش کے خبط میں مبتلا نہ ہوں، آج ایک بڑی طاقت ساری دنیا کو ایک سانچے میں ڈھالنا چاہتی ہے اس کے لیے اس نے دیگر تمام طریقوں کے ساتھ ساتھ ہی این این اور بی بی سی کا سہارا بھی لے رکھا ہے۔ وہ جس نظام حیات کے قائل ہیں، علامہ اس کے حوالے سے کہتے ہیں:

خواجہ از خون رگ مزدور سازد لعل ناب
از جہای دھندایان کشت دہقان خراب
انقلاب!

انقلاب ای انقلاب

من دون شیشہ ہای عصر حاضر دیدہ ام

آنچنان زہری کر از وی مار با در رنج و تاپ انقلاب! انقلابی انقلاب^{۱۸}

ترجمہ: آقا مزدوری کی رگوں میں دوڑنے والے خون سے لعل تاپ بنا رہا ہے۔ دیہہ خداؤں کے ظلم سے دہقانوں کی کھیتی برباد ہو رہی ہے۔ انقلاب، انقلاب، اے انقلاب۔ میں نے عصر حاضر کے شیشے میں وہ زہر دیکھا ہے کہ جس سے سانپ بھی رنج و تاپ کھا رہے ہیں۔ انقلاب، انقلاب، اے انقلاب۔

اس کے مقابلے میں وہ قرآنی نظام کی بات کرتے ہوئے کہتے ہیں:

چست قرآن؟ خوابہ ما پیغام مرگ دیکھر بندہ بے ساز و برگ^{۱۹}
رنج خیر از مردک زرخش مجو ”لن یتالوا البر حتی یمنفقوا“^{۲۰}
نقص قرآن تا درین عالم نشست نقشہای کاہن و پاپا شکست
فاش گویم آنچه در دل مضمحل است این کتابی نیست چیزی دیگر است
چون بجان در رفت جان دیگر شود جان چو دیگر شد جهان دیگر شود
مثل حق پنهان و ہم پیداست این زندہ و پائندہ و گویاست این
اندر و تقدیر ہای غرب و شرق سرعت اندیشہ پیدا کن چو برق
با مسلمان گفت جان بر کف بندہ ہر چہ از حاجت فزون داری بدہ
آفریدی شرع و آئینی دگر اندکی با نور قرآنش مگر
از ہم و زیر حیات آگر شوی ہم ز تقدیر حیات آگر شوی^{۲۱}

ترجمہ: قرآن کیا ہے آقا کے لیے پیغام مرگ ہے، یہ بے سرو سامان انسان کا سہارا ہے۔

سونا کھینچنے والے یعنی سونے کے طالب یا دولت کے پجاری (چھوٹے آدمی) سے خیر کی امید نہ رکھ (قرآن کریم ایک آیت میں کہتا ہے کہ) تم نیکی (یا بھلائی یا خیر) نہیں پاسکتے جب تک کہ تم اپنی محبوب ترین چیز اللہ کے راستے میں خرچ نہ کرو۔ (قرآن سرمایہ داروں، جاگیرداروں اور دُبیروں کے لیے سامان موت اور غریبوں اور ناداروں کے لیے زندگی کا پیغام ہے۔ اسلام تو یہ کہتا ہے جو کچھ اللہ نے تمہیں سرمائے کی صورت میں عطا کیا ہے اسے سیرتِ پیشت کے نہ رکھو۔ تجوریاں بھر کر کہیں چھپا نہ دو بلکہ خرچ کرو۔ اپنی ضرورت سے زیادہ

جو کچھ ہے وہ خرچ کرو۔ غریبوں پر رشتہ داروں پر غریبوں پر اور ضرورت مندوں پر۔ دنیا کی فلاح کا اگر کوئی اقتصادی نظام ہے تو وہ صرف وہی ہے جو قرآن نے دیا ہے۔

قرآن کا نقش جب اس جہان پر ثبت ہوا تو کائناتوں اور پاپاؤں کے نقوش مٹ گئے (اسلام میں برہمنوں اور پادریوں یا مذہبی پیشواؤں کی اجارہ داری کی کوئی گنجائش نہیں ہے۔) جو کچھ میرے دل میں چھپا ہوا ہے میں اسے صاف صاف ظاہر کر رہا ہوں یہ یعنی قرآن ایک کتاب نہیں ہے بلکہ کوئی اور ہی چیز ہے۔ جب یہ جان میں سرایت کر جاتا ہے تو جان اور ہو جاتی ہے جب جان اور ہو جاتی ہے جہاں اور ہو جاتا ہے۔ خدا کی طرح یہ ظاہر بھی ہے اور پوشیدہ بھی ہے یہ زندہ ہمیشہ رہنے والا اور یوں لگنے والا ہے (زندہ اور پائندہ ان معنوں میں کہ اس کے متن میں تبدیلی ہوگی اور نہ یہ قیامت تک مٹ سکے گا اللہ تعالیٰ اس کا خود محافظ ہے جو کچھ قرآن میں موجود ہے وہ قیامت تک کے اور ہر دور کے لیے ہے اور اس طرح ہے کہ جیسے گویا ہو کر ہر چیز بنا رہا ہے۔) اس کے اندر مشرق اور مغرب کی تقدیریں ہیں انھیں سمجھنے کے لیے بچلی کی طرح کی تیز فکر پیدا کر مراد ہے کہ اس کے اندر پوری دنیا کے لیے ہدایت موجود ہے اور زندگی کے ہر شعبے کے لیے قوانین و ضوابط پائے جاتے ہیں البتہ ان سے استفادے کے لیے اپنی فکری صلاحیتوں کو روشن کرنا ہوگا۔ اس نے یعنی قرآن نے مسلمانوں سے یہ کہا ہے کہ جان بچھلی پر رکھ لو (اللہ کی خاطر جہاد کرو اور جان قربان کرنے سے بھی دریغ نہ کرو۔) جو کچھ تم اپنی ضرورت سے زیادہ رکھتے ہو (دوسروں کو) دے دو، مراد ہے اے مسلمان جہاد فی سبیل اللہ اور انفاق فی سبیل اللہ کا پنا لو۔ (اے ملت روس) تو نے ایک نئی ہی شرع اور آئین پیدا کیا ہے (کمینوزم کے طور طریقے اور اس کے قوانین و ضوابط کو اپنے ملک میں نافذ کیا ہے۔) ذرا انھیں قرآن کے نور کی روشنی میں دیکھ، مراد ہے کہ کمینوزم کے نظریے کو قرآن کی روشنی میں دیکھ کہ اس کے حسن کو قائم رکھو اور اس کی بد صورتی کو دور کرو، اس طرح ترمیم و اضافے اور اصلاح سے یہ نظام قرآن کا نظام بن جائے گا ورنہ کارل مارکس کی کتاب سرمایہ ہی کا نظام رہے گا جو فلاح کی بجائے نقصان کا مو جب ہوگا اور آج پون صدی گزرنے کے بعد یہ بات سچ ثابت ہو گئی ہے کہ کارل مارکس کا نظام اصلاح کی بجائے خرابی کا موجب بنا ہے۔ اصل نظام اسی خالق کا ہے جس نے ہر شے تخلیق کی ہے۔ زندگی کے زیر و بم (اونچ نیچا اچھائی برائی پر نظر ڈال) (اور) زندگی کی تقدیر سے بھی آگاہ ہو (زندگی کے قسب و فراز سے بلکہ اس کی تقدیر سے بھی اگر تم آگاہ ہونا چاہتے ہو تو کارل مارکس کی بجائے

حضرت محمد مصطفیٰؐ کی طرف آؤ کتاب سرمایہ کی بجائے ام الکتاب قرآن میں غور کرو
(ترجمہ و شرح ڈاکٹر الفدیم مشرح جاوید نامہ (لاہور: شیخ بشیر احمد اینڈ سنز)۔

از غلامی دل ببرد در بدن از غلامی روح گردد بار تن
از غلامی بزم ملت فرد فرد این و آن با این و آن اندر نبرد
از غلامی مرد حق زنا ر بند از غلامی گوہرش ناز بخت ۲۲

ترجمہ: غلامی سے بدن میں دل مرنا ہے۔ غلامی سے روح تن کا بوجھ ہوتی ہے۔ غلامی سے
ملت کی محفل منتشر ہوتی ہے اور سب کچھ باہم دست و گریباں ہو جاتا ہے۔ غلامی سے مرد حق
زنا رکھن لیتا ہے اور اس کا گوہر ناز بخت ہو جاتا ہے۔

غلامی میں فنکار بھی قومی انگلوں کے خلاف عمل کرتے ہیں،، بقول اقبال:

از فی او آشکارا راز او مرگ یک شہر است اندر ساز او
نا توں و ناز می سازد ترا از جہاں بیزار می سازد ترا ۲۳

ترجمہ: اس کی (بانسری) سے اس کا راز ظاہر ہو جاتا ہے اس کے ساز میں ایک شہر کی موت کا
احساس ہوتا ہے۔ وہ تجھے نا توں اور خستہ بنا تا ہے اور جہاں سے بیزار کرتا ہے۔

علامہ محمد اقبال کہتے ہیں:

القدر این نغمہ موت است و بس نیستی در کسوت صوت است و بس ۲۴

ترجمہ: اس سے بچ کر یہ صرف موت کا نغمہ ہے اس کی کسوت کی صوت کے لہا دے میں نیستی ہے۔

آدم از پی بھری بندگی آدم کرد گوہری داشت ولی نذر قباد و جم کرد
یعنی از خوی غلامی ز سگان خوار تر است من ندیم کرنگی پیش گنگی سر خم کرد ۲۵

ترجمہ: آدمی نے اپنی بے بھری کی بدولت آدمی کی غلامی کی۔ وہ ہوتی رکھتا تھا جسے اس نے
قباد و جم کی نذر کر دیا۔ یعنی وہ عادت غلامی میں کتوں سے بھی نیا وہ بدتر ہے کیونکہ میں نے نہیں
دیکھا کہ کوئی کتا کسی دوسرے کتے کے آگے سر جھکاتا ہے۔

یورپ کی لادینی سے جوا شائیت کی موت ہوئی ہے اس کے بارے میں اقبال کہتے ہیں:

یورپ از شمشیر خود بسمل قباد زیر گریون رسم لا دینی نہاد ۲۶

ترجمہ: یورپ اپنی تلوار سے زخمی ہو گیا ہے اس نے دنیا میں لادینی کی رسم قائم کی ہے۔

اقبال مزید کہتے ہیں:

وہ ایک بھیڑ کی پوسٹین میں چھپا ہوا بھیڑیا ہے۔ انسان کی سماجی اور معاشی مشکلات اور باطنی کرب اس کے پیدا کردہ ہیں۔ علامہ محمد اقبال یہ بھی لکھتے ہیں کہ فرنگیوں کی دانش نے تلوار سونت رکھی ہے۔ جہاں کہیں انھیں انسان دکھائی دیتا ہے وہ اسے مارنے کے درپے ہوتے ہیں۔ ہمارے عہد میں سوداگری کا غلبہ ہے۔ اس کی مشینوں میں موتیں گردش کرتی ہیں۔ اس سوداگری کا منہ کی ناف سے نکلی ہے۔ کوئی بھی ہوشمند اس کے منہ کی شراب نہیں پیتا جس نے اسے چکھ لیا وہ اس شراب خانے میں دم توڑ گیا۔ کھلی آنکھوں سے یورپ کی چیرہ دہتیاں دیکھ، وہاں کے تاجروں نے تیرے برہنہ سے قالین بنائے اور پھر انھیں بیچنے کے لیے تیرے سامنے لا ڈالا^{۲۷}

روں کے حوالے سے اقبال کا اپنی مثنوی پس چہ باید کرد اے اقوام شرق میں کہنا تھا:
ترجمہ:

ایسے ہی تو دیکھ کر فرنگی دور میں
غلامی آقاہیت کے خلاف برسر پیکار ہوئی
روس وہ جس کے قلب و جگر خون ہوئے
اس کے خمیر نے بھی حرف لا کا علم بلند کیا
اس نے نظام کہہ کلاحت و تاراج کر دیا ہے
اور رگ عالم پر تیز ڈنک مارا ہے
میں نے اس کے مقامات پر نگاہ کی ہے
وہ اسلاطین، لائیکس اور لالہ کا قائل ہے
اس کی فکر لا کی آمدھی میں گم رہی
اس نے اپنا گھوڑا لا کے راستے پر نہیں ڈالا
ایک دن آئے گا کہ اپنے زور چٹوں کی مدد سے
اپنے آپ کو اس آمدھی سے باہر نکال لے گا
لا کے مقام پر زندگی آسودہ نہیں ہوتی
کائنات دھیرے دھیرے اصل کی جانب بڑھتی ہے

لا اور لالہ امتوں کا ساز و برگ ہیں
 بغیر اثبات کے نفی امتوں کی موت ہے
 محبت میں ظلیل پختہ نہیں ہوتا جب تک کہ
 لا الہ الا کی جانب راہنمائی نہیں کرنا
 اسے حجروں میں بیٹھ کر باتیں بتانے والے
 نمرود کے رو برو لا کا نعرہ لگا^{۲۸}

فرانز فینن نے افتادِ حجاب میں لکھا ہے:

ہمیں سکروہ نقالی میں وقت ضائع نہیں کرنا چاہیے یورپ کو اپنے حال پر چھوڑ کر وہاں لوگ
 انسان کے موضوع پر بات کرتے نہیں سمجھتے لیکن جہاں بھی انھیں انسان نظر آتا ہے اسے قتل کر
 دیتے ہیں اپنی ہرڑک کے موڑ پر دنیا کے گوشے گوشے میں صدیوں تک انھوں نے نام نہاد
 روحانی واردات کے نام پر کم و بیش پوری انسانیت کا گلہ کھونٹے رکھا ہے۔^{۲۹}

علامہ محمد اقبال چاہتے تھے کہ مشرقی عوام ہدایت و دانش کی جانب لوٹیں اپنے ذہنوں اور قوتوں کو نبی
 سمتوں کی جانب موڑیں اور اس مکمل انسان کا سراغ لگائیں جو نہ تو یورپ میں موجود ہے اور نہ ہی موجودہ مشرق
 میں۔ مشرق کو بقول علامہ محمد اقبال ”مادی عقل“ کی نہیں ”عشق“ کی ضرورت ہے۔ مشرق کو بوجھل نیند سے جاگنا
 چاہیے اور اپنی پرانی زنجیریں کھول دینی چاہیے۔ صارفیت کے پرانے بت کدوں کو توڑ دینا چاہیے اور نئے
 خیالات و افکار کی کائنات تلاش کرنی چاہیے۔ جب تک لوگوں کی فکر محض آب و گل تک محدود رہے گی حقیقی انسانی
 منزل دور رہے گی۔ ڈاکٹر علامہ محمد اقبال نے اپنی مثنوی پس چہ باید کرد اے اقوامِ شرق میں لکھا ہے:

ترجمہ:

دنیا کو روشن کرنے والے سورج خوش آمدید، تو صبح مراد لایا ہے اور تو نے ہر نفل کو نفل سینا دیا
 ہے۔ آنا دنیائے فکر کی پاکیزگی ہی تو ہے۔ جب کسی قوم کا فکر خراب ہو جاتا ہے تو اس کے ہاتھ کی
 خالص چاندی بھی غیر ہو جاتی ہے۔ اس کی نگاہ میں مستقیم بھی ٹیڑھا ہو جاتا ہے۔ وہ کائنات کی
 حرب و ضرب سے گریزاں ہوتا ہے۔ اس کی آنکھ سکون میں زندگی دیکھتی ہے۔ اس کے دیا
 سے موج کم ہی اٹھتی ہے۔ اس کا گوہر ٹھیکری کی مانند مبارک ہو جاتا ہے۔ پہلے فکر کی تطہیر
 ضروری ہے اس کے بعد اس کی تعمیر آسان ہو جاتی ہے۔^{۳۰}

فکر کی جس تطہیر کی جانب علامہ محمد اقبال نے اشارہ کیا ہے اسی تطہیر کی تمنا اور کئی مسلم دانشوروں کو بھی تھی۔ وہ چاہتے تھے کہ اسلامی اور مشرقی معاشروں کا ہر فرد روحانی اور باطنی طور پر منور ہو۔ اس کی فکر پاکیزہ ہو تاکہ وہ اپنی حقیقی آزادی کو محسوس کر سکے۔ قومی فکر اگر خراب ہے تو اس کو درست کرنے کے لیے ایسے روشن خیال دانشوروں کی ضرورت ہے جو نگاہوں میں موجود مستقیم راستوں کو ٹیڑھا ہونے سے بچائیں۔ وہ لوٹ کھسوٹ اور سینہ زوری کے خلاف ہوتے ہیں۔ غلام ساز نظاموں سے نبرد آزما ہونے کا درس دیتے ہیں۔ ہمہ وقت متحرک اور مضطرب رہتے ہیں۔ یورپی اور مغربی نظاموں میں موجود امتیازات، طبقاتی ناہمواری، قومی برتری وغیرہ کے تصورات کی بدولت جس نسل پرستی، غلامی اور استحصال کو روا رکھا گیا ہے اس کا قلع قمع کرنے کے لیے بے قرار ہوتے ہیں۔ وہ چاہتے ہیں کہ مقامی عوام نئی دریافتیں کریں۔ خود ایجادات کریں۔ اپنا نظام خود تشکیل دیں۔ فکر کی تطہیر کرنے والے روشن خیال دانشور چاہتے ہیں کہ زمین کی نعمتیں اور پاکیزہ چیزیں سب انسانوں کے لیے ہوں۔ اجارہ دار اور قابض افراد و مظالم کا ارتکاب کر رہے ہیں۔ ہر انسان کی ضروریات زندگی پوری ہونی چاہئیں۔ علامہ محمد اقبال نے اس حوالے سے ایک آزمودہ و مشکل نظام کا خاکہ پیش کیا ہے جو جدید دور میں انسانی زندگی کے تقاضے پورے کرتا ہے۔ وہ چاہتے تھے کہ تمام انسان حق خلافت سے مجموعی اور یکساں طور پر بہرہ مند ہوں۔ دنیاوی معاملات انسانی فلاح کے حوالے سے طے ہونے چاہئیں تمام علوم و فنون اور افکار و خیالات کو خیر کا جو یا ہونا چاہیے۔ فکر کی تطہیر میں رزق حلال اور روحانی ارتقا کے خیالات بھی شامل ہیں۔ یہ خیالات اور تصورات ایک اعلیٰ سماج میں پایہ تکمیل کو پہنچ سکتے ہیں۔

علامہ محمد اقبال کے تتبع میں شریعتی کا کہنا تھا^{۳۱} کہ روایتی معاشروں کا عمومی طور پر اور مسلم معاشروں کا خصوصی طور پر سنگین المیہ یہ ہے کہ اس میں عوام الناس اور پڑھے لکھے طبقے میں ہلکیہ نظر کا اختلاف اور باہمی ابلاغ کی کمی موجود ہے۔ اس لیے ایک پسماندہ سماج کی تعمیر نو کے لیے ضروری ہے کہ دانشوروں کے فکر و عمل میں تضاد موجود نہ ہو۔ وہ لکھتے ہیں کہ وہ لوگ جو اپنے معاشرے کی تعمیر نو چاہتے ہیں اور غیر متحد لوگوں اور بسا اوقات اپنے معاشرے کے دشمن عناصر کو متحد کرنا چاہتے ہیں یا انھیں ایک ہم آہنگ کل میں ڈھالنا چاہتے ہیں، انھیں چاہیے کہ وہ ان دو متوازی حدود یعنی نظریہ اور عمل کے مابین موجود فاصلوں کو کم کریں۔ عوام اور دانشوروں کے درمیان موجود خلیجوں کو پائیں۔ یہ کام صرف وہ دانشور کر سکتے ہیں جو خود شعوری (شناخت خودی) کے وصف

سے مالا مال ہوں۔ صرف خود شعوری ہی محمد اور مگرے ہوئے عوام کو ایک ایسے متحرک اور تخلیقی مرکز پر لا کھڑا کر سکتی ہے کہ جو عظیم فطانتوں کو تیزی سے وجود میں لاسکتا ہے اور عظیم جستوں کے لیے فضا ہموار کر سکتا ہے۔ جینس تمدن کی پیدائش کے لیے اچھا تختے کا کام دے سکتے ہیں۔ ان خیالات اور پیغامات کے حوالے سے تیسری دنیا میں ایک ایسی نئی پود تیار ہوئی جو قومی اور شرعی شعور سے مالا مال تھی۔ اس پود کی جدوجہد اور مساعی کا اندازہ ہمیں ان معاشروں میں جنم لینے والی نئی سوچوں سے ہو سکتا ہے۔ اس نئی پود نے ٹیکنالوجی، سائنس یا مادی قوت پر انحصار نہیں کیا بلکہ اپنے شعور کو بنیاد بنایا۔ جن ملکوں میں دانشوروں، نوجوانوں اور عام لوگوں نے اپنے حقیقی شعور کو اپنے سماج کی تبدیلی کی بنیاد بنایا انھوں نے کامیابی کے زینے تیزی سے طے کیے۔ وہ بڑی طاقتوں اور صنعتی ملکوں کی سیاست و قوت سے مرعوب نہیں ہوئے۔ جاپان کے خلاف چین کی مزاحمت اور امریکا کے خلاف ویت نام کی مزاحمت اور شاہ ایران کے خلاف ایرانی عوام کی مزاحمت اس امر کا کھلا ثبوت ہے کہ سامراج، حکومتی جبر اور عوام دشمن ادارے اور تنظیمیں صرف اسی وقت تک فعال رہتے ہیں جب تک انھیں چیلنج کرنے والا کوئی نہ ہو۔ جو نئی انھیں چیلنج کر دیا جاتا ہے وہ کاغذی شیروں کی مانند ہوا کے جھوکوں سے اڑ جاتے ہیں۔ یہی وہ خود شعوری ہے جو شریعتی نے مسلم معاشروں میں اسلامی اقدار کے حوالے سے مسلم نوجوانوں کو عطا کی۔ آج ایران میں سامراج کے خلاف نفرت کے جو جذبات موجود ہیں یا مغربی استحصالی نظام کو انسانوں کے لیے قابل قبول نہیں سمجھا جا رہا تو اس میں ڈاکٹر علی شریعتی کے مفکار کا بھرپور حصہ ہے۔ ڈاکٹر علی شریعتی جدید ایجادات اور سائنس کی برکات کے مخالف نہیں تھے۔ وہ یہ چاہتے تھے کہ یہ سب خیر و برکات استحصالی سے پاک معاشرے کو وجود میں لائیں۔ اس کے لیے انھوں نے مساوات، آزادی، انسانیت اور عرفانیت کے سنہری اصولوں کو ایک کٹھالی میں پگھلا کر ایک ایسے فلسفے کا سنگ بنیاد رکھا جس میں طبقاتی ناہمواری، غلامی، درندگی اور اخلاقی پستی نام کی کوئی شے موجود نہیں تھی۔

ما و علامہ محمد اقبال کے نام سے کتاب لکھ کر ڈاکٹر علی شریعتی نے علامہ محمد اقبال کو اپنے روحانی قائد یا گائیڈ کی حیثیت میں قبول کیا۔ انھوں نے ان سے ویسے ہی فیض پایا جیسے مولانا روم کا معنوی شاگرد بن کر علامہ محمد اقبال نے پایا تھا۔ ان کے فلسفے پر عمل کر کے تیسری دنیا کے عوام بالعموم اور مسلم دنیا کے عوام بالخصوص ان منزلوں کا سراغ لگا سکتے ہیں جن کا ذکر دنیا کے عظیم پیغمبروں، صوفیوں، ولیوں، رہنماؤں اور روشن

خیال انسان دوست دانشوروں کے خیالات و افکار میں ملتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلے گا کہ مسلم معاشروں میں سیم و زرا قائم نہیں رہیں گے۔ یہاں کے قہبی دست عوام اپنی امت کو وسعت دیں گے۔

اشیا پرست معاشروں میں جو لوگ درویشوں کی مانند جیتے ہیں وہ ہندۂ مزدور کی عزت و حرمت کے پاسدار ہوتے ہیں۔ وہ غلاموں کو آزادی کی نوید سناتے ہیں۔ وہ یورپ میں موجود مادی نظام میں حلال و حرام کی تمیز کرتے ہیں۔ علامہ محمد اقبال لکھتے ہیں کہ یورپی نظام میں ایک قوم دوسری قوم پر پل پڑی۔ ایک نے اناج اگایا اور دوسری اس کا حاصل لے گئی۔ ضعیفوں کی روٹی اڑانے کو حکمت سمجھا جا رہا ہے۔ نئی تہذیب کا شیوہ آدم دری ہے۔ آدم دری کا پر وہ سوداگری ہے۔ یہ بینک جو یہودی چالاک فکر کا نتیجہ ہیں انسان کے سینے سے نور حق چھین لے گئے ہیں۔ علامہ محمد اقبال کے حاصل اشعار یوں ہیں:

تا ندائی کھنڈ اکل حلال	بر جماعت زمین گرد و بال
آہ یورپ زمین مقام آگاہ نیست	چشم او ”منظر بنور اللہ“ نیست
او نداند از حلال و از حرام	حکمتیں خام است و کارش ناتمام
اتنی بر استے دیگر چہ	دانہ این می کارد آن حاصل برد
از ضعیفان نان ربودن حکمت	از تن شان جان ربودن حکمت
شیوہ تہذیب نو آدم دری است	پردہ آدم دری سوداگری است
این بنوک این فکر چالاک یہود	نور حق از سیر آدم ربود
تا ت و بالا نہ گردد این نظام	دانش و تہذیب و دین، سودای خام ^{۳۲}

علامہ محمد اقبال نے اس نظام کو تہہ وبالا کرنے کا خواب دیکھا۔ وہ سمجھتے تھے کہ مکتب اور ملا کی تاویلوں نے زندہ قوم کو مار دیا ہے۔ علامہ محمد اقبال یورپی نظام کا جواب مردح کے حوالے سے دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں مردح روشن ضمیر ہوتا ہے۔ وہ کسی بادشاہ یا سردار کا غلام نہیں ہوتا۔ وہ ”مصطفیٰ“ کے ہاتھ سے پیالہ پیتا ہے۔ وہ فرنگ کا غلام نہیں ہوتا۔ خدا کا بندہ ہوتا ہے۔ وہ ہر اپا کر دار ہوتا ہے۔ غیر کو اپنا رازق نہیں سمجھتا۔

نگاہ فقر میں شان سکندری کیا ہے خراج کی جو گلا ہو، وہ قیصری کیا ہے!^{۳۳}
 دارا و سکندر سے وہ مرد فقیر اولیٰ ہو جس کی فقری میں یوئے اسد اللہی^{۳۴}
 نہیں فقر و سلطنت میں کوئی امتیاز ایسا یہ سپہ کی تیغ بازی، وہ نگہ کی تیغ بازی^{۳۵}

شریعہ بھی اسی حوالے سے فقر کی بات کرتے ہیں۔ ابو ذر کی حمد اُت کا تذکرہ کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ انھوں نے حضورؐ کے ارشادات کے مطابق سماج کے پسماندہ طبقے اور افتادگان خاک کے حوالے سے بات کی۔ مرد حریا مرفقیر کا تصور ان معاشروں کے لئے ناگزیر ہے جو اپنے پاؤں پر کھڑا ہونا چاہتے ہیں اور یورپی صارفیت کے فلسفے سے نجات حاصل کرنا چاہتے ہیں۔

علامہ محمد اقبال کے نزدیک جس شخص کی آنکھ کائنات کے مطالعے سے روشن ہو جاتی ہے وہ صفات میں ذات کا جلوہ دیکھ لیتا ہے۔ مرفقیر یا مرد درحال ذات کا عاشق ہو کر جملہ موجودات کا سید بن جاتا ہے۔ قرآنی فقر ان کے نزدیک ہست و بود کا احتساب ہے اس کا رباب، مستی، رقص و سرود سے کوئی علاقہ نہیں ہے۔ مومن کا فقر تسخیر حیات کی جانب لے جاتا ہے۔ بندہ اس کی تاثیر سے مولا صفات ہو جاتا ہے۔ فقر کا فرخلوت دشت و در ہے اور فقر مومن لرزہ بخروہ ہے۔

علامہ محمد اقبال کرگس اور شاہین کے تصور میں بھی تمیز روا رکھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ گودونوں کی پرواز اسی جہاں میں ہے لیکن دونوں کی دنیا میں الگ الگ ہیں یعنی اشیاء پرست معاشرے اور افراد اور طرح سے زندگی بسر کرتے ہیں اور فقر اور درویشی کا راستہ اختیار کرنے والے اور ڈھنگ سے جیتے ہیں۔ درویشوں کی خودی پختہ ہوتی ہے اور مرگ سے پاک ہو جاتی ہے۔ علامہ محمد اقبال کا خیال ہے کہ جو جان بخشی جاتی ہے واپس نہیں لی جاتی اور آدمی بے یقینی کی وجہ سے مرتا ہے۔ صارفیت اور اشیاء پرستی کے نقطہ نظر کے خلاف وہی فقیر رو عمل کا اظہار کر سکتا ہے جس کا دل بے نیاز ہو جہاں سے غنی ہوتا ہے۔ اس کا فقر اسرار جہانگیری جہانگیری کھولتا ہے۔ علامہ کا کہنا ہے:

ترجمہ:

اے رنگ کے حصار میں بکڑے انسان رنگ سے پاک ہو

ہمارا زخم اس کی دین ہے

نشر بھی اسی کا ہے، سوئی بھی

ہم ہیں خون کی ندی ہے ہا و روفو کی آس ہے

تو خود جانتا ہے بادشاہی غلبہ پانے کا نام ہے

ہمارے عہد میں سوداگری کا غلبہ ہے

دکان کا ایک تختہ تختہ دناج کا شریک ہے
 تجارت کا مہارفع پر ہے
 اور بادشاہی کا خراج پر
 آج کی دنیا کا حاکم سوداگر ہے
 اس کی زبان خیر اندیش ہے اور دل شریک
 تو اگر اس کی کاروباری دیانت کا مہارفع ہے
 تو بس اتنا جان لے
 اس کے ریشم سے تیری کپاس نرم ہے
 اس کے کارخانے سے بے نیازانہ گذر جا
 موسم سرما میں اس کی پوشیمیں مستخریج
 جنگ اور ضرب کے بغیر انسانوں کو قتل کرنا اس کا دستور ہے
 اس کی مشینوں میں موتیں گردش کرتی ہیں
 اس کے قالین کے عوض اپنا پورا بدن دے
 اس کے فرزوں کے بدلے اپنے پیادہ نہ مروا
 اس کا موٹی ناقص ہے اور اس کے لعل میں بال آیا ہے
 اس سوداگر کی منگ کتے کی ناف سے نکلی ہے
 تیری آنکھیں اس کی بنائی محمل سے مسحور ہیں
 اور تو اس کے رنگ اور چمک کے ہاتھوں لٹ گیا ہے
 تو نے اپنے معاملے میں سوگر ہیں ڈال لی ہیں
 اپنی دستار کو اس کے ریشم سے بننا
 کوئی بھی ہوشمند اس کے منگے کی شراب نہیں پیتا
 جس نے اسے چکھ لیا وہ ہیں اسی شراب خانے میں دم توڑ گیا
 وہ مسکراتا زیادہ ہے اور شور کم مچاتا ہے
 ہم بچوں کی مانند ہیں اور وہ چینی رچ رہا ہے
 یا رب یہ سوداگری ہے یا جاوگری
 رنگ اور خوشبوؤں کے تاجر منافع سمیٹ لے گئے

ہم ان کے گمراہی اور ناشناس خریدار ہیں
 اے آزاد انسان جو کچھ تیری مٹی میں سمو پاتا ہے
 اسے سچ، اسے بہن، اسے کھا
 وہ نیک روحیں کر جنھوں نے اپنے آپ کو پہچان لیا ہے
 انھوں نے اپنی گدڑی تک خود بتائی ہے
 تو کہ عصر حاضر کے تیرے سے بے خبر ہے
 کھلی آنکھوں سے یورپ کی چیرہ دتیاں دیکھ
 وہاں کے تاجروں نے تیرے عاید شہم سے قالین بنائے اور پھر انھیں
 بیچنے کیلئے تیرے سامنے لا ڈالا
 تیری آنکھ نے اس کے ظاہر سے دھوکا کھایا
 تجھے اس کے رنگ اور چمک نے گتلیں کا نذر کھا
 حیف ہے اس دریا پر کہ جس کی موج میں تڑپ کم تھی
 اس نے اپنے ہی موتی کھوپڑے خوروں سے خریدا^{۳۶}

ز روی گمراہ اسرار فقیری کہ ن فقر است محسوس امیری
 حذر ز ان فقر و دیویشی کہ از وی رسیدی بمقام سر بر میری^{۳۷}
 ترجمہ: روی سے فقیری اسرار لو کہ روی کا فقر امیری کا دشمن ہے۔ اس فقر اور دیویشی سے
 حذر کرو جو غلامی کی طرف لے جاتی ہے۔

آنکہ حی لا یموت آمد حق است زیستن با حق حیات مطلق است^{۳۸}
 چست فقر ای بندگان آب و گل یک نگاہ راہ بین یک زندہ دل^{۳۹}
 با سلاطین در نقد مرد فقیر از شکوہ یوریا لرزد سر^{۴۰}
 علامہ محمد اقبال نے لکھا ہے:

ترجمہ: اے خاک کے پتو فقر کیا ہے؟ ایک نگاہ راہ میں اور ایک زندہ دل۔ یہ اپنے اعمال کو
 تولیے کا نام ہے۔ اس کا عنوان لا الہ کے دو حرف ہیں۔ فقیر جو کی روٹی کھا کر خیر گیری کرتا
 ہے۔ اس کے فتراک سے بادشاہ اور امیر بندھے ہیں۔ فقر ذوق و شوق اور تسلیم و رضا ہے، ہم

اس کے ائین ہیں یہ متاعِ مصطفیٰ ہے۔ فقر کو بیاں پر شب خون مارتا ہے۔ یہ نہانے کے رسیا
مشاہیر کو زیر کرتا ہے۔ تجھے کوئی اور مقام دیتا ہے اور تجھے شیشے سے ہیرا بنا دیتا ہے۔ اس کا ساز
و سامان قرآنِ عظیم سے ملتا ہے۔ درویش مرد گدڑی میں نہیں سانا۔ اگرچہ وہ یرم میں کم گفتار
ہے لیکن اس کے ایک سانس میں سوانحِ منوں کی گرمی ہے۔ یہ بے پروں کو ذوقِ پرواز دیتا ہے
اور مجھ کو تمکین شاہباز بخشتا ہے۔ وہ سلاطین سے نبرد آنا ہوتا ہے اس کے شکوہ پوریا سے تخت
لرنا ہے۔

آگے چل کر علامہ محمد اقبال لکھتے ہیں:

فقر چون عریان شود زیرِ سپر از نہیب او بلرزد ماہ و مہر
فقر عریان گرمی بدر و حسین فقر عریان باگ تکبیر حسین
فقر ما تا ذوقِ عریانی نماند آن جلال اندر مسلمانی نماند
مرد حق باز آفریند خویش را جز بہ نور حق نبیند خویش را
یہ عیارِ مصطفیٰ خود را زند تا جہانی دگیری پیدا کند^{۳۱}

ترجمہ: فقر جب آسمان تلے عریاں ہوتا ہے تو اس کی دہشت سے ماہ و مہر لرزتے ہیں۔ بے
سرو سامان فقر گرمی بدر و حسین ہے اور یہی فقر عریاں باگ تکبیر حسین ہے۔ جب سے فقر میں
ذوقِ عریانی نہیں رہا مسلمانوں کے اندر بھی پہلے سا جلال نہیں رہا۔ مرد حق اپنے آپ کو دوبارہ
پیدا کرتا ہے۔ اور اپنے آپ کو نور حق کی روشنی میں دیکھتا ہے۔ وہ اپنے آپ کو حضور کی کسوٹی
پر پرکھتا ہے اور پھر وہ ایک نیا جہاں پیدا کرتا ہے۔

اعجاز ہے کسی کا یا گردشِ زمانہ لونا ہے ایشیا میں سحر فرنگیانہ^{۳۲}

علامہ محمد اقبال نے اپنے کلام میں جس فکری حرکت کو اپنا رہنما بنایا تھا اس حوالے سے انھوں نے
جدید اردو نظم کو ایسے مثالی انسان کا تصور دیا جو حرکت و حرارت کے عناصر، فرد کی عظمت اور باطنی ترقی کا حامی تھا۔
یہ انسان ایسی انفرادیت سے مزین تھا جس کی بنیادیں جذبے اور احساس میں پیوست تھیں۔ علامہ محمد اقبال کے
ذہن کی فکری نیچ اور طبیعت کے فلسفیانہ انداز نے ان کی نظموں کے کردار کو مثالی بنانے کی بھرپور کوشش کی۔ اپنی
نظم ”مسجدِ قرطبہ“ میں وہ لکھتے ہیں:

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت معجزہ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود

تھرہ خون جگر مل کو بنانا ہے دل خون جگر سے صدا سوز و سرور و سرور
تیری فنا دل فروز میری نوا سینہ سوز تجھ سے دلوں کا حضور مجھ سے دلوں کی کشود
عرش معلیٰ سے کم سینہ آدم نہیں گرچہ کب خاک کی حد ہے سپہر کبود
چکر نوری کو ہے سجدہ میسر تو کیا اس کو میسر نہیں سوز و گدائی سجود
کافر ہندی ہوں میں، دیکھ مرا ذوق و شوق دل میں صلوٰۃ و دون لب پہ صلوٰۃ و درود
شوق مری لے میں ہے، شوق مری لے میں ہے نعمۃ اللہ ہو میرے رگ و پے میں ہے
تیرا جلال و جمال، مرد خدا کی دلیل وہ بھی جلیل و جمیل، تو بھی جلیل و جمیل ۴۳

پہلی جنگ عظیم کے بعد ہندوستانی عوام سماجی اصول و ضوابط سے لاپرواہ ہونے لگے تھے۔ انھوں نے عصری تشکیک کے رجحانات سے الگ ہو کر اپنا فکری و شعری طرز احساس متعین کیا اور آفاقی قدروں سے گریز کے سیلاب کی روک تھام کی یا اسے متوازن بنانے کے لیے انسان کا نیا تصور دیا۔ جس میں ماضی پرستی کے ساتھ ساتھ جدید معاشرتی اقدار کو قبول کرنے کی صلاحیت تھی۔ یہ ساری صورت حال علامہ محمد اقبال کے ہاں منضبط مثالیت کی صورت میں ابھری ہے۔

کئی فنادوں نے اردو نظم میں علامہ محمد اقبال کی حیثیت کو ایک موڑ سے تعبیر کیا ہے اور لکھا ہے کہ انھوں نے اپنی نظموں میں کلاسیکی رکھ رکھاؤ سے بھی کام لیا ہے اور رومانوی بکھراؤ اور سراسر سے بھی۔ کئی نظموں میں ان کے جذبات کا ٹھہراؤ نظر آتا ہے اور کئی میں تحرک رومانوی اور کلاسیکی رویوں کا ایسا نامدرا متزاج بہت کم شاعروں کے حصے میں آیا ہے۔ وہ صنوبر کی طرح باغ میں آزاد ہونے کا تصور رکھتے تھے یعنی یہ آزادی اس کے پابگل ہونے میں تھی۔ علامہ محمد اقبال نے نظم میں معروضی اور خارجی زندگی کی ترسیل کے ساتھ ساتھ موضوعی یا داخلی زندگی کو بھی بڑی اہمیت دی ہے۔ وہ ہر گساں کی طرح وجدان کو فکر کی اعلیٰ شکل تصور کرتے تھے۔ وہ جانتے تھے کہ فکری پراسیس میں خیال اور تمثال کی دوئی سطحیت پر منتج ہوتی ہے۔ ان کے ہاں حسی مواد اور تصورات کی وحدت کا عمل موجود ہے۔ بعد میں آنے والے رومانی شعرا کی اکثریت علامہ محمد اقبال ہی کے زیر سایہ پروان چڑھی۔ علامہ محمد اقبال نے ابتدا میں حالی اور شبلی کے رنگ میں نظمیں کہی ہیں اور نظیر علی خاں اور اکبر الہ آبادی کی طرح سیاسی، ہنگامی اور تہذیبی موضوعات کو بھی قبول کیا ہے۔ ان کی نظموں میں نقطہ نظر، اسلوب حیات، فلسفہ اور خطابت کے عناصر مانوس ترکیب اور خوبصورت ترتیب کے ساتھ جاگرتے ہیں۔ ابتدا میں ان کی نظموں میں

عشق، نیچر اور وطنیت پرستی کے موضوعات ملتے ہیں۔ قیام یورپ کے زمانے میں انھوں نے مغربی تہذیب، سیاست اور معاشرت کی زوال آلودہ جڑوں کا بخور تجربہ کیا، یوں ان کی نظموں میں عالم اسلام پر مغربی استعمار کے تسلط کے خلاف بھرپور رد عمل ظاہر ہوا۔

مسلمانوں کے ماضی اور حال میں علامہ کو گہرا تضاد نظر آتا ہے۔ وہ اس تضاد کو دور کرنے کے لیے نفی خودی کی جگہ ثبات خودی، حرکت اور جہد و عمل کے فلسفے کو اہمیت دیتے ہیں۔ علم و عقل انسان کی حدود متعین کرتے ہیں۔ روح انسانی اور انفرادی کائنات کے لاحد و امکانات پر پختہ ایمان رکھتے ہیں۔ انسان کامل کا تصور پیش کرتے ہیں اور فرد اور جماعت کے باہمی روابط کی نشاندہی کا کام سرانجام دیتے ہیں۔ ان کے جدید انسان کے تصورات اعلیٰ جذباتی اور ٹھوس فکری بنیادوں پر استوار ہیں۔

علامہ محمد اقبال نے انسان کو کائنات کا مرکز قرار دیا۔ میکاکی اور مادی زندگی کے صد ہا مسائل کا مادی آسودگی اور روحانی بالیدگی کے نقطہ نظر سے مطالعہ کیا۔ مغربی مفکروں، فلسفیوں اور مشرقی تصوف و مذہب کے مطالعوں، مشاہدوں اور تجزیوں نے ان کے انسان کے اثباتی تصورات کو توانائی اور تقویت دی۔ انھوں نے رومانی مفکروں کی طرح انفرادیت کا ایک ایسا نظریہ تشکیل دیا جس کی جڑیں فراری ذہنیت، آوارگی، ذاتی یا شخصی مفاد پرستی میں پیوست ہونے کی بجائے بے غرض معاشرتی، اجتماعی اور انفرادی زندگی کی تہ میں پیوست تھیں۔ علامہ محمد اقبال نے انا کے کل اور ذوقِ تنہا کے کوٹا رجمانات کو فطرت، جذبے اور عقل سے ہم آہنگ کر کے پیش کیا۔ رومانی ذہن ہمیشہ اضطراب میں رہتا ہے۔ علامہ محمد اقبال کے ہاں فکر اور جذبے کے اضطراب کی مثالیں بکثرت موجود ہیں۔ تلاش، جستجو، استفسار اور حقائق کے کھوج کا اضطراب ان کی فطرت میں ہے۔

مضطرب رکھتا ہے میرا دل بے تاب مجھے عین ہستی ہے تڑپ صورتِ سیماب مجھے^{۳۳}

علامہ محمد اقبال جب اپنے اضطراب کو توازن انضباط اور تنظیم کے دائرے میں لاتے ہیں تو وہ بہت حد تک ادب کے کلاسیکی رجحانات کے قریب آ جاتے ہیں۔ علامہ محمد اقبال نے اپنی نظموں میں اپنے فکری و جذباتی طرز احساس کو بڑے شاعرانہ طریقے سے پیش کیا ہے۔

سلسلہ روز و شب، نقشِ گبرِ حادثات	سلسلہ روز و شب، اصل حیات و ممات
سلسلہ روز و شب، نارِ حریرِ دو رنگ	جس سے بتاتی ہے ذات اپنی قبائے صفات
سلسلہ روز و شب، سازِ ازل کی فغان	جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بم ممکنات

تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ
تو ہو اگر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار
تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا
آئی و فانی تمام معجزہ ہائے ہر
اول و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
ہے مگر اس نقش میں رنگِ ثبات دوام
مرد خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ
ہند و سبک میر ہے گرچہ زمانے کی رو
عشق کی تقویم میں عصرِ رواں کے سا
عشق دمِ جبرئیل، عشق دلِ مصطفیٰ
عشق کی مستی سے ہے جگرِ گل ٹاناک
عشق فقیرِ حرم، عشق امیرِ جنود
عشق کے مضراب سے نغمہٴ نازِ حیات
اے حرمِ قرطبہ! عشق سے تیرا وجود

سلسلہٴ روز و شب، صیرفی کائنات
موت ہے تیری مرآت، موت ہے میری مرآت
ایک زمانے کی زوجہ میں نہ دن ہے نہ رات
کارِ جہاں بے ثبات، کارِ جہاں بے ثبات!
نقشِ کہن ہو کر نو، منزلِ آخر فنا
جس کو کیا ہو کسی مرد خدا نے تمام
عشق ہے اصل حیات، موت ہے اس پر حرام
عشق خود اک میل ہے، میل کو لیتا ہے تمام
اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام
عشق خدا کا رسول، عشق خدا کا کلام
عشق ہے صہبائے خام، عشق ہے کاسِ اکرام
عشق ہے ابنِ اسماعیل، اس کے ہزاروں مقام
عشق سے نورِ حیات، عشق سے نازِ حیات
عشق سراپا دوام، جس میں نہیں رفت و بود^{۴۵}

علامہ محمد اقبال کے ہاں ہیئت کے تجربات بہت کم ہیں البتہ انھوں نے پابندِ نظم کو جو لہجے اور احساس
کے نئے سانچے دیے ہیں وہ بعد میں آنے والے شعرا کے لیے مشعلِ راہ بنے ہیں۔ ان کی اہم نظمیں لہجے کی
تازگی رکھنے کے ساتھ ساتھ بھرپور شعریات سے مزین ہیں۔ ”شکوہ“، ”جوابِ شکوہ“، ”خضرِ راہ“، ”طلوعِ
اسلام“، ”مسجدِ قرطبہ“ اور ”ساقی نامہ“ وغیرہ سے اردو نظم میں جاندارِ شعری اسالیب بیان کا آغاز ہوا۔ ان نظموں
کی بدولت اردو نظم نے پہلی مرتبہ توانائی، قوت اور شکوہ حاصل کیا۔ ان کے ہاں پرانے لفظوں میں تبدیلی کا عمل
بڑے پیمانے پر ہوا ہے۔ انھوں نے اردو نظم کو نئی علامتوں اور نئے موضوعات سے روشناس کرایا۔ ان کے فکری
اور مابعد الطبیعیاتی اندازِ نظر کے تحت ابھرنے والی جمشلیں اپنے اندر بڑی معنویت رکھتی ہیں۔ اسلامی علامتیں،
آفاقی علامتیں اور ذات کے انفرادی جوہر کی علامتیں ان کے تخلیقی اظہار میں مددگار ثابت ہوتی ہیں۔ علامہ محمد اقبال کو
بھی اس امر کا احساس تھا اور انھوں نے انگریزی کے اعتبار سے فن کے ان دونوں نمونوں کو ایک سطح پر رکھا ہے۔
اور کہا ہے کہ اے مسجدِ قرطبہ:

تیری فضا دل فروز، میری نوا سبز سوز تجھ سے دلوں کا حضور، مجھ سے دلوں کی کشود^{۳۶}

علامہ محمد اقبال نے جہاں فن اور فن کار کی شخصیت میں ربط کا اصول بتاتے ہوئے مسجد کے جلال و جمال کا تعلق ان مردان حق کے جلال و جمال سے پیدا کیا ہے جنہوں نے اس مسجد کی تعمیر و خدمت میں دلچسپی لی ہے وہاں اپنی نظم کی شاعرانہ عمارت کے حسن و وقار کی وجہ اپنا خلوص اور سوز بتایا ہے۔ اس لیے انہوں نے خون جگر کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ اور کہہ ہے کہ خون جگر سل کو دل بنا سکتا ہے اور صدا کو سوز و رنجش سکتا ہے۔ اگر یہ نہ ہو تو ہر نقش ناقص اور ہر نغمہ سوائے خام رہ جائے۔

علامہ محمد اقبال نے لکھا تھا:

ایک بلبل ہے کہ ہے محو ترنم اب تک اس کے سینے میں ہے نغموں کا سلاطین اب تک^{۳۷}

یہ نغمے انہوں نے پیر روم سے سیکھے اور اپنی ذات کو اس کے حرفوں میں تاؤ دے کر مستقبل بنی کی صلاحیت پیدا کی۔ بیمار ملت کی نبض پر ہاتھ رکھ کر مرض زوال کی تشخیص کی اور بتایا کہ ان کی بیماری کی جڑ مغربی نظام معاشرت و معیشت میں پوشیدہ ہے۔ یہیں سے صافیت کے اس نظریے کی طرف توجہ مبذول ہوتی ہے جس کی سائنٹفک بنیادوں پر مخالفت کا سہرا کئی مفکروں کے سر ہے۔ اس ضمن میں علامہ محمد اقبال نے اپنی شاعری میں بہت کچھ قلم بند کیا ہے۔ ان کا نقطہ نظر واضح تھا وہ کہتے تھے کہ اگر تو مال کو دین کے لیے استعمال کرے گا تو وہ جائز ہوگا۔ رسول خداؐ نے فرمایا ہے کہ مال صالح نعمت ہے۔ اگر تو اس حکمت پر نظر نہیں رکھتا تو تو غلام ہے اور تیرا آقا سیم وزر ہے۔ ان کا یہ بھی کہنا تھا کہ تہی دستوں سے امتوں کو معیتیں ملی ہیں امیروں اور آقاؤں نے ہند و ہند دور کی روٹی کھائی ہے وہ مزدوروں کی آبروئیں لے اڑے ہیں ان کے حضور غلام بانسری کی مانند روتے ہیں ان کے لب متواتر فریادی رہتے ہیں۔ نلو ان کی صراحیوں میں شراب ہے اور نہ ہی پیالوں میں۔ انہوں نے محلات تعمیر کیے ہیں مگر خود کو چھ نہیں ہے۔^{۳۸}

علامہ محمد اقبال نے سرمایہ دارانہ اور جاگیردارانہ معیشت کے خلاف جس شدید رد عمل کا اظہار کیا ہے وہ ہمیں حضرت ابو ذر غفاریؓ کے نقطہ نظر کی یاد دلانا ہے اور یہ نقطہ نظر قرآن پاک سے ماخوذ ہے یعنی ضرورت سے زائد مال تقسیم کرنے اور سیم وزر جمع نہ رکھنے کے خدائی احکامات پر مبنی ہے۔ حضرت ابو ذر غفاریؓ کا کہنا تھا: ”امیروں سے قوموں میں فساد برپا ہوتا ہے۔“ وہ انسانی شخصیت کی اسلامی تعمیر کے اہم فریضے سے آگاہ تھے

اور معاشرے کو احکامات الہیہ پر استوار دیکھنا چاہتے تھے۔ حضرت ابو ذر غفاری اور علامہ محمد اقبال جیسے مفکروں نے اس نظام کو خلاف دین فطرت قرار دیا جس میں امیر امارت کی بلند یوں کو چھوٹے رہتے ہیں اور غریب ناداری کی پستیوں میں گرتے رہتے ہیں۔ پس چہ باید کرد اسے اقوام شرق میں اقبال لکھتے ہیں:

شرق اور مغرب تو آزاد ہیں

ہم ہی غیروں کا شکار ہیں

ہماری اینٹ غیروں کی تعمیر کا سرمایہ ہے

دوسروں کے مقصد کے لیے جینا

گہری نیند نہیں مرگ جاو دانی ہے

بندوستانی ایک دوسرے سے

برسر پیکار ہیں

انھوں نے پرانے فتنوں کو

پھر سے جگا دیا ہے

یوں فرنگی مغربی زمین کے باشندے

کفر اور دین کے جھگڑے میں

ہالٹ بن گئے۔ ۳۹

(بندوستانیوں کے نفاق پر چند آنسو)

سیاسیات حاضرہ یعنی فرنگیوں کی سیاست نے بقول علامہ محمد اقبال غلاموں کی زنجیر کو سخت تر کیا

ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

پیا سارہ لے لیمن اس کے انھوروں کی نمی میں نہ کھو

اس کی گفتار کی گرمی سے بچ

اس کے پہلو کا حرف سے جذب کر

اس کے سرے سے آنکھیں اور دنیا وہ بے نور ہو جاتی ہیں

غلام انسان اس سے اور دنیا وہ غلام ہو جاتا ہے

اس کے پیالے کی شراب سے محفوظ رہ

اس کے جوئے کی ہر ادیخہ والی چال سے بچ

مرد حراپنی خودی سے غافل نہیں ہوتا
اس کی انہونی گولی نہ کھا
اپنی حفاظت خود کر
فرعونوں کے آگے موسیٰ گفتار بن۔ ۵۰

علامہ محمد اقبال مسلمان سے یہ بھی کہتے ہیں کہ اگر تو اس کے فریب سے امان چاہتا ہے تو اس کے اونٹوں کو اپنے حوضوں سے بھگا دے۔ یوں وہ کھل کر اس امر کا اظہار کر رہے ہیں کہ مغربی فلسفہ صافیت نے مسلمانوں کو اشیاء کا غلام بنا دیا ہے۔ وہ فائدہ کش اپنے مقام سے آگاہ نہ ہونے کے سبب دست فرنگ سے اپنی پاک جان کے عوض جو کی روٹی اور لات و منات خریدتے ہیں۔ نئے یورپی سوہاگر دیدہ دلیری سے بھیڑچے کے بھیڑیوں پر حلال ہونے کا فتویٰ صادر کر رہے ہیں۔ بقول اقبال نیو ورلڈ آرڈر کے مقابلے میں کسی نئے نظام کی بنیاد ڈالنی چاہیے۔ اس کا سبب صرف یہ ہے کہ کفن چوروں سے فراخی قلب کی امید رکھنا بے سود ہے۔ بڑی طاقتوں کے باہمی سمجھوتے مکرو فن کے سوا کچھ نہیں ہیں۔ یہ معاہدے بھی بندر بانٹ کے لیے ہوتے ہیں یعنی ایک طاقت کا شکار اگر ایک بھیڑ ہے تو دوسری کا پیچیدہ دوسری۔ کئی آشوب روزگار اور فتنہ انگیز نکلتے ان کی ظاہری گفتگو کا حصہ نہیں بنتے۔

مثنوی پس چہ باید کرد اے اقوام شرق کا آخری حصہ حضور رسالتاب کے عنوان سے ہے۔ اس میں ”اے خاصہ خاصان رسل وقت دعا ہے“ کے انداز میں حضورؐ سے التجا کی گئی ہے کہ آپ ہی تو مسلمان قوم کا سرمایہ ہیں۔ اس قوم کو موت کے خوف سے نجات دلائیے۔ ہر مسلمان کا مقام اور منزل آپؐ ہیں۔ آج کا روشن دماغ مغرب پرست مسلمان غلام ابن غلام ہو گیا ہے۔ یولہی کی زندگی گزار رہا ہے۔ اس کے سینے میں آرزوئیں جلد مر جاتی ہیں۔ حریت کا خیال اس کے لیے محال ہے۔ وہ اپنی پاک روح کے عوض مغرب کی روٹی خرید رہا ہے۔ وہ لاکھ آندھیوں میں گم ہے۔ لا الہ الا اللہ سے سروکار نہیں رکھتا۔ اس مسلمان کے دل میں اے حضورؐ آپ دوبارہ وہ آرزو اور سوز و مستی پیدا کر دیں جس کے نتیجے میں وہ ہومناات شکن ہو جائے۔ اس قوم کو کسی اللہ مست انسان کی ضرورت ہے۔

یہ کہنا مبالغہ نہیں ہے کہ علامہ محمد اقبال بیسویں صدی کے عظیم مسلمان مفکروں کے قائد ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہماری صدی کے ہر مسلم مذہبی، سیاسی، عمرانی اور ادبی مفکر نے انھیں بلا جھجک خراج تحسین پیش کیا ہے۔

علامہ محمد اقبال صرف مقامی یا ملی مفکر ہی نہیں تھے آفاقی افکار کے حامل بھی تھے سو جب دنیا کے ہر خطے میں موجود مستشرقین ان کی عظمتوں کو سلام کرتے ہیں تو ہمارے سر فخر سے بلند ہو جاتے ہیں کہ ہمارے علاقے کے فکری چراغ نے چار دانگ عالم میں کئی اور دیے روشن کر رکھے ہیں۔ علامہ محمد اقبال میں ایسی کون سی خوبی ہے کہ انھیں عالمی سطح پر شہرت عام اور بقائے دوام کی سند عطا کی گئی ہے۔ یوں تو وہ جامع الصفات شخصیت کے مالک تھے اور ان کی ہر صفت کسی نہ کسی گروہ یا طبقے کے لیے قابل تقلید و ستائش تھی لیکن ان کا اصل کارنامہ تو بھنگی ہوئی ملت کی راہنمائی تھا۔ ہو سکتا ہے کہ اس خیال کو کلیشے کے زمرے میں رکھ کر یا کلیہ بازی کا شاخسانہ قرار دے کر غیر اہم سمجھا جائے لیکن اسی نظر پر غیر اہم سی بات میں وہ اہم نکتہ پوشیدہ ہے جس کی جانب آپ کی توجہ مبذول کروانا چاہوں گا۔ اسلام کی سر بلندی کے لیے خالص مذہبی اپروچ تو قریباً تمام مسلمان مفکروں نے اپنائی لیکن ٹھوس حقائق کی روشنی میں ملی یا انسانی جہت نمائی کا فریضہ اٹھانے والے مفکروں نے انجام دیا۔

حواشی و حوالے

- * پروفیسر و سابق صدر شعبہ اردو، کونسلٹنٹ کالج یونیورسٹی، لاہور۔
- ۱۔ اکتاویو پاڑ (Octavio Paz) *The Bow and the Lyre* (ٹیکساس، ٹیکساس پریس، ۲۰۰۹ء)، ص ۳۔
- ۲۔ محمد اقبال، ”مختصر راہ“ مشمولہ مذاہم دراء، کلیات اقبال اردو (لاہور: اقبال اکادمی، ۲۰۰۰ء)، ص ۲۹۲۔
- ۳۔ ایضاً۔
- ۴۔ ایضاً، ص ۲۹۳۔
- ۵۔ محمد اقبال، ”مطلوع اسلام“ مشمولہ مذاہم دراء، کلیات اقبال اردو (لاہور: اقبال اکادمی، ۲۰۰۰ء)، ص ۳۰۲۔
- ۶۔ ڈاکٹر ابن صیری عمل، بکچر، اقبال کانفرنس، لاہور، سیمینٹ ہال، پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۸۲ء۔
- ۷۔ محمد اقبال، *The Reconstruction of Religious Thought in Islam* (لاہور: محمد اشرف، ۱۹۶۰ء)۔

There is, however, one question which will be raised in this connection. Does not individuality imply finitude? If God is an ego and as such an individual, how can we conceive Him as infinite? The answer to this question is that God cannot be conceived as infinite in the sense of spatial infinity. In matters of spiritual valuation, mere immensity counts for nothing. Moreover, as we have seen before, temporal and spatial infinities are not absolute. Modern science regards Nature not as

something static, situated in an infinite void, but a structure of interrelated events out of whose mutual relations arise the concepts of space and time. And this is only another way of saying that space and time are interpretations which thought puts upon the creative activity of the Ultimate Ego. Space and time are possibilities of the Ego, only partially realized in the shape of our mathematical space and time. Beyond Him and apart from His creative activity, there is neither time nor space to close Him off in reference to other egos. The Ultimate Ego is, therefore, neither infinite in the sense of spatial infinity nor finite in the sense of the space-bound human ego whose body closes him off in reference to other egos. The infinity of the Ultimate Ego consists in the infinite inner possibilities of His creative activity of which the universe, as known to us, is only a partial expression. In one word God's infinity is intensive, not extensive. It involves an infinite series, but is not that series.

- ۸۔ ایضاً۔
- ۹۔ ایضاً۔
- ۱۰۔ ابن ہیری عمل، معالجہ از سعادت سعید، لاہور ۱۹۸۴ء۔
- ۱۱۔ الف۔ دہم، اقبال اور مسئلہ وحدۃ الوجود (لاہور: زم اقبال، ۱۹۹۴ء) کہ پیش نظر۔
- ۱۲۔ محمد اقبال، پس چہ بلید کردا مے اقوام شرق مشمولہ کلیات اقبال فارسی (لاہور: غلام علی ایڈیٹر، ۱۹۸۵ء)، ص ۲۳۔
- ۸۱۹۔
- ۱۳۔ محمد اقبال، ”سراقی نامہ“ مشمولہ دیال جبریل، کلیات اقبال اردو (لاہور: اقبال اکاؤنٹی، ۲۰۰۰ء)، ص ۴۵۱۔
- ۱۴۔ صرب کلیم، ایضاً، ص ۶۳۸۔
- ۱۵۔ شیخ عطاء اللہ (مرتب) لاہور اقبال نامہ: مجموعہ مکتوبات اقبال (پاکستان: اقبال اکاؤنٹی، ۲۰۰۵ء)، ص ۲۳۳۔
- ۱۶۔ فرانز فانون (Frantz Fanon)، ”ویناچر“ از سارتر، افتاد گان خاک مترجم سجاد پتھر رشوی (لاہور: مطبوعات، ۱۹۷۰ء)۔

The European élite undertook to manufacture a native élite. They picked out promising adolescents; they branded them, as with a red-hot iron, with the principles of western culture, they stuffed their mouths full with high-sounding phrases, grand glutinous words that stuck to the teeth. After a short stay in the mother country they were sent home, whitewashed. These walking lies had nothing left to say to their brothers; they only echoed. From Paris, from London, from Amsterdam we would utter the words 'Parthenon! Brotherhood!' and somewhere in Africa or Asia lips

بذیاد جلد ۶، ۲۰۱۵ء

would open ... thenon! ... therhood!’ It was the golden age.

Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, Preface by Jean-Paul Sartre, Translated by Constance Farrington (New York: Grove Weidenfeld, 1963).

- ۱۷۔ ایضاً۔
- ۱۸۔ زیور عجم، ص ۹۶، ۹۷۔
- ۱۹۔ جاوید نامہ، ص ۶۶۸۔
- ۲۰۔ ایضاً۔
- ۲۱۔ ایضاً، ص ۶۶۹۔
- ۲۲۔ ”مذہبی نامہ“، مشمولہ زیور عجم، کلیات اقبال فارسی، ص ۱۸۰۔
- ۲۳۔ ”موسیقی“، ایضاً، ص ۱۸۳۔
- ۲۴۔ ایضاً، ص ۱۸۳۔
- ۲۵۔ ”مکالمی“، مشمولہ پیام متعرق، ص ۱۳۲۔
- ۲۶۔ پس چہ باید کرد اے اقوام شرق، ص ۳۴۔
- ۲۷۔ محمد اقبال، پس چہ باید کرد اے اقوام شرق مشمولہ کلیات اقبال فارسی (لاہور: اقبال اکاڈمی پاکستان، ۱۹۹۰ء)، ص ۱۳، ۱۴، ۱۷، ۱۸۔
- ۲۸۔ ایضاً، ص ۶۹۱-۶۹۲۔
- ۲۹۔ افتد گان بحالک (لاہور: مطبوعات، ۱۹۷۰ء)۔
- ۳۰۔ محمد اقبال، پس چہ باید کرد اے اقوام شرق مشمولہ کلیات اقبال فارسی (لاہور: اقبال اکاڈمی پاکستان، ۱۹۹۰ء)، ص ۶۸۲، ۶۸۵۔
- ۳۱۔ علی شریعتی، ”تہذیب، جدیدیت اور ہم“، مستطامین علی شریعتی مترجم سعادت سعید (لاہور: اقبال شریعتی فاؤنڈیشن)، ص ۲۵۔
- ۳۲۔ محمد اقبال، پس چہ باید کرد اے اقوام شرق مشمولہ کلیات اقبال فارسی (لاہور: اقبال اکاڈمی پاکستان، ۱۹۹۰ء)، ص ۳۰۔
- ۳۳۔ دیاں جبریل، ص ۳۷۹۔
- ۳۴۔ ایضاً، ص ۳۸۶۔
- ۳۵۔ ایضاً، ص ۳۵۵۔
- ۳۶۔ محمد اقبال، پس چہ باید کرد اے اقوام شرق مشمولہ کلیات اقبال فارسی (لاہور: اقبال اکاڈمی پاکستان، ۱۹۹۰ء)، ص ۷۱-۷۸۔
- ۳۷۔ ”دوئی“، ارمغان حجاز، ص ۹۵۹۔
- ۳۸۔ ”مذہب فلاسا“، زیور عجم، ص ۱۹۱۔
- ۳۹۔ ”شعر“، پس چہ باید کرد اے اقوام شرق، ص ۲۰۔

۳۰۔	ایضاً۔
۳۱۔	ایضاً، ص ۲۲۔
۳۲۔	یال جبریل، ص ۳۸۳۔
۳۳۔	یال جبریل، ص ۳۲۱-۳۲۲۔
۳۴۔	یالنگ دراء، ص ۹۲۔
۳۵۔	یال جبریل، ص ۳۱۹-۳۲۱۔
۳۶۔	ایضاً، ص ۳۲۲۔
۳۷۔	یالنگ دراء، ص ۱۹۸۔
۳۸۔	پس چہ بلید کردامے اقوام شرق، ص ۲۹۔
۳۹۔	ایضاً، ص ۳۳۔
۵۰۔	ایضاً، ص ۳۵-۳۶۔

مآخذ

- اقبال، محمد۔ کلیات اقبال اردو۔ لاہور: اقبال اکاؤٹی، ۲۰۰۰ء۔
- _____۔ کلیات اقبال فارسی۔ لاہور: غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۸۵ء۔
- _____۔ کلیات اقبال فارسی۔ لاہور: اقبال اکاؤٹی پاکستان، ۱۹۹۰ء۔
- _____۔ *The Reconstruction of Religious Thought in Islam*۔ لاہور: محمد اشرف، ۱۹۶۰ء۔
- پاز، اکتاویو (Octavio Paz)۔ *The Bow and the Lyre*۔ نیکساس، نیکساس پریس، ۲۰۰۹ء۔
- شریعین، علی۔ ”تہذیب، جدلیت اور ہم“۔ مہنامین علی شریعین، مترجم سعادت سعید۔ لاہور: اقبال شریعین فاؤنڈیشن، مساب۔
- عمل، ڈاکٹر این میری۔ لیکچر۔ اقبال کانفرنس۔ لاہور: سٹیت ہال پنجاب یونیورسٹی (۱۹۸۲ء)۔
- _____۔ مصاحبہ از سعادت سعید۔ لاہور (۱۹۸۲ء)۔
- عطا اللہ، شیخ (مترجم)۔ اقبال نامہ: مجموعہ مکاتیب اقبال۔ پاکستان: اقبال اکاؤٹی، ۲۰۰۵ء۔
- نیمس، فرانتز (Frantz Fanon)۔ ”دینا چہ“ از سارتر۔ افتادگان، حاک۔ مترجم سجاد باقر شہوی۔ لاہور: مطبوعات، ۱۹۷۰ء۔
- _____۔ *The Wretched of the Earth*۔ دینا چہ از Jean-Paul Sartre مترجم از Constance Farrington۔ نیویارک: انٹروڈیٹن لیلر، ۱۹۶۳ء۔
- نیم، الف۔ دینا اقبال اور مسئلہ وحدۃ الوجود۔ لاہور: بزم اقبال، ۱۹۹۲ء۔

محمد یامین عثمان *

علامہ اقبال اور عطیہ فیضی: باہمی روابط کے دو تاریخ ساز اثرات

محمد یامین عثمان ۲۹۱

عطیہ فیضی اپنی ذہنی لیاقتوں اور معاشرتی سرگرمیوں کے علاوہ، بیک وقت کئی مشاہیر ادب کے ساتھ روابط کے حوالے سے بھی معروف ہیں۔ خاص طور پر علامہ شبلی نعمانی (۱۸۵۷ء-۱۹۱۳ء) اور علامہ اقبال (۱۸۷۷ء-۱۹۳۸ء) کے ساتھ ان کے روابط کو علمی و ادبی حلقوں میں بڑی توجہ کے ساتھ دیکھا جاتا ہے۔ اپنے وقت کی ان اہم ترین شخصیات کے ساتھ روابط نے جہاں عطیہ فیضی کو شہرت بخشی وہیں ان روابط کے مفید اثرات بھی ظاہر ہوئے۔ زیر نظر مضمون میں اقبال، عطیہ روابط کے دو اہم اثرات کو بیان کیا گیا ہے۔

علامہ اقبال کے ساتھ عطیہ بیگم (۱۸۷۷ء-۱۹۶۷ء) کے روابط کا آغاز برطانیہ کے دار الحکومت لندن میں ہوا جہاں یہ دونوں شخصیات حصول علم کے سلسلے میں قیام پذیر تھیں۔ ہم ان روابط کا احوال بیان کرنے سے پہلے دونوں شخصیات کے اس سماجی اور علمی پس منظر پر بھی ایک نگاہ ڈال لیتے ہیں جس کے ساتھ ان کے روابط کا آغاز ہوا۔

علامہ اقبال جب برطانیہ پہنچے تو ان کے پاس فلسفے کے مضمون میں ایم اے کی سند موجود تھی جو انھوں نے ۱۸۹۹ء میں حاصل کی تھی اور ایم اے کے امتحان میں کامیابی کے فوراً بعد مئی ۱۸۹۹ء میں انھوں نے اورینٹل کالج میں میٹروڈیٹریک ریڈر کی حیثیت سے ملازمت کا آغاز بھی کر دیا تھا۔ یہ ملازمت ۱۹۰۳ء تک جاری رہی اور

دوران ملازمت ہی علامہ نے چھ ماہ کی رخصت لے کر گورنمنٹ کالج لاہور میں انگریزی کے اسٹنٹ پروفیسر کی حیثیت سے بھی تدریس کے فرائض انجام دیے تھے۔^۱ اور کینسل کالج کی ملازمت کے بعد وہ دوبارہ گورنمنٹ کالج لاہور سے وابستہ ہو گئے اور برطانیہ روانہ ہو گئے۔ وہیں انگریزی اور فلسفے کی تدریس میں مصروف رہے۔^۲ علامہ اقبال کو فلسفے کی تعلیم کے دوران ڈاکٹر تھامس واکر آرنلڈ (Thomas Walker Arnold) (۱۸۶۳ء-۱۹۳۶ء) سے شرف تلمذ حاصل ہوا۔ ڈاکٹر آرنلڈ نے ان پر خاص توجہ دی اور بہت جلد ان کا یہ تعلق محبت اور دوستی کے رشتے میں تبدیل ہو گیا اور بقول شیخ عبدالقادر:

میں دوستی اور محبت شاگرد کو استاد کے پیچھے پیچھا نکلستان لے گئی۔^۳

برطانیہ روانہ ہونے سے قبل علامہ کی اولین تصنیف علم الاقتصاد بھی منظر عام پر آ چکی تھی جس کے لکھنے کی تحریک انھیں ڈاکٹر آرنلڈ کی طرف سے ہوئی تھی۔^۴ زمانہ طالب علمی سے ہی علامہ اقبال نے ایک شاعر کی حیثیت سے شہرت حاصل کر لی تھی اور لاہور کے بابر حکیمان کے مشاعروں میں انھیں ارشد گورگانی جیسے بزرگ شاعر کی تعریف و توصیف بھی حاصل ہو چکی تھی۔^۵ اور بعد میں وہ انجمن حمایت الاسلام کے اجتماعات میں اپنا کلام پیش کرنے لگے تھے جہاں ان کا کلام سننے کے لیے عوام کی کثیر تعداد جمع ہوا کرتی تھی۔ ۱۹۰۱ء میں جب مسخزن جاری ہوا تو علامہ اقبال کا کلام مسخزن میں بھی باقاعدگی سے شائع ہونے لگا۔ مدیر مسخزن کے مطابق اقبال نے اپنی نظم ”ہالہ“ جب مشاعرے میں سنائی تو بے حد پسند کی گئی تاہم علامہ کا خیال تھا کہ اس میں کچھ کمزوریاں ہیں لیکن اس کی مقبولیت کو دیکھتے ہوئے انھوں نے یہ نظم زبردستی حاصل کر لی اور مسخزن کے پہلے شمارے اپریل ۱۹۰۱ء میں شائع کر دی اور یہیں سے ان کی عوامی شہرت کا آغاز ہوا اور مختلف اخبارات و رسائل کی طرف سے ان سے فرمائشیں ہونے لگیں۔ برطانیہ روانہ ہونے سے پہلے تک وہ مسخزن کے ہر شمارے کے لیے کوئی نہ کوئی نظم لکھتے رہے تھے۔^۶ اقبال کے خاندانی پس منظر پر نگاہ ڈالیں تو ان کی تربیت ایسے والدین کے ہاتھوں ہوئی جو بہت مذہبی خیالات کے حامل تھے۔ اقبال کے والد شیخ نور محمد کا یہ معمول تھا کہ جب وہ اقبال کو کوئی نصیحت کرتے تو قرآن مجید کی کسی آیت، حدیث مبارکہ یا اسوۂ رسولؐ سے سند کے طور پر بھی کچھ نہ کچھ بیان کرتے تھے۔^۷ اقبال کو ابتدائی تعلیم کے زمانے سے میر حسن (۱۸۳۳ء-۱۹۲۹ء) جیسے استاد کی رہنمائی میں ترس گئی تھی جنہوں نے اقبال کو عربی، فارسی، تصوف اور ادبیات کی تعلیم دینے کے ساتھ ساتھ علوم اسلامیہ اور قدیم

علوم کے لیے ان کے اندر شوق اور جستجو پیدا کر دی تھی۔^۸ اقبال کی والدہ امام بی بی (م: ۱۹۱۳ء) ایک اچھی منتظم تھیں اور گھرداری کے ساتھ ساتھ اپنے شوہر کے ٹویوں کے کاروبار میں بھی ان کا ہاتھ بٹاتی تھیں۔ وہ اپنے زمانے کی خواتین کے برخلاف توہمات پر بالکل یقین نہیں رکھتی تھیں۔ ان کی تربیت نے اقبال کی شخصیت میں توازن پیدا کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔^۹ ازواجی حیثیت سے دیکھا جائے تو برطانیہ آمد کے موقع پر اقبال نہ صرف شادی شدہ تھے بلکہ دو بچوں معراج با نو (۱۸۹۵ء-۱۹۱۳ء) اور آفتاب اقبال (۱۸۹۸ء-۱۹۷۹ء) کے والد بھی تھے۔ اقبال کی پہلی بیگم کریم بی بی (۱۸۷۳ء-۱۹۳۷ء) جن سے ان کی شادی ۳ مئی ۱۸۹۳ء کو ہوئی تھی، کجرات کے ایک کشمیری خاندان سے تعلق رکھتی تھیں۔ ان کے والد خان بہادر شیخ عطاء محمد ایک معروف ڈاکٹر تھے اور کچھ وقت کے لیے وائسرائے ہند کے اعزازی سرجن بھی رہ چکے تھے۔^{۱۰} برطانیہ آمد کے موقع پر اقبال کے قریبی دوست شیخ عبدالقادر پہلے سے لندن میں موجود تھے اور اقبال نے ۲۳ ستمبر ۱۹۰۵ء کو ان کے ہاں ایک رات قیام کرنے کے بعد ۲۵ ستمبر کو کیمبرج کا سفر اختیار کیا۔^{۱۱} اقبال کو برطانیہ میں ان کے محبوب استاد ڈاکٹر آرنلڈ کی رفاقت و رہنمائی بھی میسر تھی جو ۱۹۰۴ء میں گورنمنٹ کالج لاہور کی ملازمت ختم کر کے لندن میں قائم اغلیا آفیس لائبریری میں نائب لائبریریئن کے عہدے پر فائز ہوئے تھے۔^{۱۲} اقبال نے یورپ میں اپنی تعلیم کا آغاز کیمبرج یونیورسٹی سے کیا اور یکم اکتوبر ۱۹۰۵ء کو ٹرنٹی کالج میں درجہ اعلیٰ کے طالب علم (advance student) کی حیثیت سے داخل ہوئے۔^{۱۳}

دوسری طرف عطیہ بیگم نہ صرف خود تعلیم یافتہ تھیں بلکہ ان کا تعلق بمبئی میں مقیم ایک ایسے سلیمانی بوہرہ خاندان سے تھا جہاں تعلیم کو بہت اہمیت حاصل تھی اور بلا تفریق مرد و زن حصول علم کے مواقع سب کو میسر تھے۔ عطیہ بیگم کی والدہ اور بنیٹیں تعلیم یافتہ اور ادبی ذوق کی حامل تھیں۔ ان کی والدہ امیر النساء (۱۸۳۹ء-۱۹۰۸ء) ایک ناول نثار بیباں اور دعائیہ نظموں کے مجموعے آمین کی مصنفہ تھیں۔ عطیہ کی بڑی بہن زہرا فیضی (۱۸۶۶ء-۱۹۳۰ء) ڈراما ”مال خاتون“ اور کئی مضامین کی مصنفہ ہونے کے ساتھ ساتھ تہذیب نسوان، خاتون اور عصمت کی اولین قلم کاروں میں شامل تھیں۔ منجلی بہن نازی رفیعہ سلطان (۱۸۷۳ء-۱۹۶۸ء) بمبئی کے جنوب میں واقع ریاست جمیرہ کے وائی نواب سر سدی احمد خاں (۱۸۶۲ء-۱۹۲۲ء) کی بیگم و رارو کے اولین نسائی سفر ناموں میں سے ایک سیرِ یورپ کی مصنفہ تھیں۔

ان کے والد حسن علی فیضی (۱۸۲۷ء-۱۹۰۳ء) بھی تعلیم یافتہ تھے اور کئی زبانیں جانتے تھے۔ پھر عطیہ بیگم کے بھائی بہنوں میں سب سے بڑے علی اکبر فیضی بھی ’کو پرنسپل کالج‘ لندن سے اپنی تعلیم مکمل کر کے ۱۸۸۲ء میں وطن واپس پہنچے تھے۔^{۱۴} ان کی بیگم زبیدہ بنت فتح علی نے بھی برطانیہ سے تعلیم حاصل کی تھی۔^{۱۵} عطیہ بیگم کی چچا زاد بہنیں امینہ بنت بدرالدین طیب جی، امینہ بنت نجم الدین طیب جی، رافعہ بنت بدرالدین طیب جی اور نسیمہ بنت بدرالدین طیب جی بھی لندن سے تعلیم یافتہ تھیں۔^{۱۶} اور جب عطیہ بیگم لندن پہنچیں تو رافعہ اور نسیمہ ۱۹۰۳ء سے لندن میں تعلیم کے حصول میں مصروف تھیں۔ عطیہ بیگم کو ہندوستان میں رہ کر بہت سے شاہی خاندانوں سے راہ و رسم بڑھانے کے مواقع مازلی رفیعہ بیگم، جو کہ نواب صاحب خیرہ کی بیگم تھیں، کے ذریعے حاصل تھے اور انھوں نے ان مواقع کا فائدہ بھی اٹھایا تھا۔ پورٹھلہ کی رانی کناری سے ان کی گہری دوستی تھی، اس کے علاوہ ریاست بڑودہ کے مہاراجہ سیاجی راؤ گانگواڑ اور ان کی بیگم بھی عطیہ کی صلاحیتوں کے معترف اور قدردان تھے۔ انھوں نے لندن میں قیام کے دوران عطیہ بیگم سے کئی ملاقاتیں بھی کی تھیں۔^{۱۷} اسی طرح مہارانی کوچ بہار نے بھی لندن میں عطیہ بیگم سے ملاقات کی۔^{۱۸} عطیہ بیگم کی سہیلی اور ہندوستان کے مشہور ناٹا خاندان کی بہو رتن ناٹا کی بیگم نواز بائی ناٹا بھی ان کی دلجوئی کے لیے لندن میں موجود تھیں۔^{۱۹} جو نہ صرف تعلیم یافتہ تھیں بلکہ یورپ کی تہذیب و معاشرت سے بھی پوری طرح آگاہ تھیں۔ عطیہ بیگم اپنے ساتھ وہ خود اعتمادی بھی لے کر پہنچی تھیں جو انھوں نے اپنے زمانے کی خواتین کے برعکس پردے کی پابندی نہ کر کے اور کئی مشاہیر سے براہ راست گفتگو کے ذریعے حاصل کی تھی۔ ان کے پاس انگریزی اخبارات و رسائل میں مضامین لکھنے کا تجربہ بھی تھا جس کا بیسویں صدی کی ابتدا میں کسی مسلم خاتون کے پاس ہونا ایک عجوبے سے کم نہ تھا۔ ۱۹۰۲ء میں دہلی میں منعقد ہونے والے شاہی دربار میں عطیہ بیگم نے نہ صرف مازلی بیگم اور نواب صاحب خیرہ کے ساتھ شرکت کی تھی بلکہ اس دربار کے احوال پر مبنی ایک رپورٹ تحریر کر کے کسی انگریزی حیدرے میں شائع بھی کروائی تھی۔^{۲۰} اسی طرح خاندان کے ایک نوجوان عبداللطیف کو اپنے امتحان میں کامیابی پر ایک سو پچاس پاؤنڈ کا وظیفہ ملا تو عطیہ بیگم نے اس کی خبر بھی *Indian Ladies Magazine* میں شائع کرائی اور اخبار نامہ احمدی میں ۲۳ جون ۱۹۰۲ء کو اس کا اندراج بھی کیا۔^{۲۱} انھوں نے ۱۹۰۳ء میں بمبئی میں منعقد ہونے والی تعلیمی کانفرنس میں بھی شرکت کی تھی۔ اس کانفرنس میں پہلی مرتبہ خواتین کو پس پردہ اجلاس میں شرکت کی اجازت دی گئی تھی اور مس

سوی سہراب جی نے تعلیم نسواں پر ایک لیکچر بھی دیا تھا۔^{۲۲} عطیہ بیگم نے اس موقع پر جنس بدرالدین طیب جی کی جانب سے شرکاء کانفرنس کے اعزاز میں دی جانے والی پارٹی میں بھی شرکت کی تھی اور کئی مشاہیر سے ان کی ملاقات ہوئی تھی۔^{۲۳} جنس بدرالدین طیب جی تعلیم نسواں کے حامی بھی تھے اور اپنے خاندان کی خواتین کی تعلیمی سرگرمیوں کی حوصلہ افزائی بھی کرتے تھے۔ عطیہ بیگم کی بڑی بہن زہرا فیضی بھی تعلیم نسواں کی اولین کارکنان میں شامل تھیں۔ انھیں یہ اعزاز حاصل تھا کہ ۱۹۰۵ء میں علی گڑھ میں ہونے والی زنانہ کانفرنس کی صدارت انھوں نے کی تھی۔^{۲۴} اس کانفرنس میں اور اس سے متصل نمائش میں عطیہ بیگم نے بھرپور حصہ لیا تھا۔^{۲۵}

عطیہ بیگم جب لندن پہنچیں تو انھیں علامہ عبداللہ یوسف علی (۱۸۷۲ء-۱۹۵۳ء) کی رہنمائی اور سرپرستی بھی حاصل ہوگئی۔ علامہ عبداللہ یوسف علی انڈین سول سروس کے قائل افسران میں شمار کیے جاتے تھے اور عطیہ بیگم کی لندن آمد کے وقت مشہور تعلیمی ادارے لنکوزن میں بارائٹ لا کی تکمیل میں مصروف تھے۔^{۲۶} علامہ انھیں ایک آرٹ گیلری کے private view میں بھی لے گئے تھے۔^{۲۷} اسی طرح لندن کے علمی حلقوں سے متعارف کرانے کے لیے علامہ نے انھیں لندن کی سوسائٹی آف لٹریچر کے ایک مذاکرے میں شرکت کی دعوت بھی دی تھی۔ اس مذاکرے میں اہل علم سے ہونے والی ملاقات اور گفتگو نے عطیہ بیگم کو بہت متاثر کیا تھا۔^{۲۸} یہ ایک اتفاق ہے کہ عطیہ بیگم اور علامہ اقبال دونوں ہی ستمبر کے مہینے میں برطانیہ کے دارلکومت لندن پہنچے تھے۔ علامہ اقبال ۱۹۰۵ء میں اور عطیہ بیگم ۱۹۰۶ء میں، اور دونوں کو اپنی آمد کے وقت سمندر کی تند و تیز موجوں کا سامنا کرنا پڑا، دونوں نے جہاز سے مکتوب تحریر کیے اور سمندر کی اس کیفیت کو کم و بیش ایک ہی انداز میں محسوس اور بیان کیا۔ اقبال نے اپنے مکتوب میں سمندر کی تیزی کے حوالے سے لکھا:

بہمی سے ذرا آگے نکل کر سمندر کی حالت کسی قدر متلاطم تھی۔ خواجہ خضر صاحب کچھ نفا معلوم ہوتے تھے۔ اتنی اونچی اونچی موجیں آتی تھیں کہ خدا کی پناہ۔ دیکھ کر ہشت آتی تھی۔^{۲۹}

اور عطیہ بیگم نے اپنے مکتوب میں لکھا:

میرے خیال میں نہ تھا کہ بڑے آگہوٹ کا ہلنا کیا چیز ہے۔ جب وہ اوپر نیچے ہوتا ہے کلیمہ مذکور آتا ہے۔ بڑے بڑے غار موجوں کے پڑ جاتے ہیں۔ اس کے درمیان آگہوٹ نیچے جاتا

ہے اس وقت ایسا ہی معلوم ہوتا ہے کہ غرق ہو رہا ہے۔^{۳۰}

اقبال کی یورپ میں تعلیم کے اخراجات ان کے بھائی شیخ عطا محمد نے برداشت کیے تھے۔^{۳۱} جب کہ عطیہ بیگم سرکاری وظیفے پر لندن پہنچی تھیں، جو انھیں معلم بننے کے لیے دو سالہ کورس کی تکمیل کے سلسلے میں دیا گیا تھا۔^{۳۲} تاہم عطیہ بیگم اس کورس کی تکمیل نہ کر سکیں اور تقریباً ایک سال کے قیام کے بعد ۲ ستمبر ۱۹۰۷ء کو ہندوستان لوٹ آئیں۔

دونوں شخصیات کے سماجی اور علمی پس منظر کے اس جائزے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ علمی سطح پر علامہ اقبال کو مکمل برتری حاصل تھی اور خود عطیہ بیگم کی بعض تحریروں سے بھی یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ علامہ اقبال کی علیست سے بہت مرعوب تھیں۔ دوسری جانب سماجی میدان میں عطیہ فیضی زیادہ فعال اور معروف تھیں۔ تاہم اس فعالیت نے انھیں ان کی لندن آمد کے اصل مقصد یعنی تربیت معلمی کے کورس کی تکمیل سے دور کر دیا۔ لیکن ان دونوں شخصیات کے روابط کا ایک بہت مفید اور اہم شمر عطیہ بیگم کی یادداشتوں پر مشتمل ان کی کتاب *Iqbal* کی صورت میں سامنے آیا جس سے علامہ اقبال کے قیام یورپ کے بعض ایسے حالات کا راست علم ہوتا ہے جو دوسری صورت میں شاید کبھی سامنے نہ آسکتے۔ اسی کتاب میں علامہ اقبال کے وہ مکاتیب بھی شامل ہیں جو انھوں نے عطیہ بیگم کے نام تحریر کیا اور جن کا مطالعہ اقبال شناسی کے لیے ناگزیر ہے۔

عطیہ بیگم نے قیام یورپ کی یادداشتوں اور اقبال کے مکاتیب کو ایک طویل عرصے تک اپنے پاس محفوظ رکھا۔ ۱۹۴۵ء میں مرکزی بزم اقبال حیدر آباد نے یوم اقبال منایا تو عطیہ بیگم کو بھی شرکت کی دعوت دی گئی۔^{۳۳} اس وقت تک اقبال اور عطیہ بیگم کے روابط منظر عام پر نہ آئے تھے۔ عطیہ بیگم ”بزم اقبال“ کے صدر نواب حسن یار جنگ (م: ۱۹۸۲ء) کی کوششوں سے بے حد متاثر ہوئیں۔ انھوں نے اپنے تاثرات بیان کرتے ہوئے کہا:

مجھے نواب حسن یار جنگ بہادر کی قائم کردہ بزم اقبال کے ایک جلسے میں مدعو کیا گیا تھا یہاں فلسفہ اقبال کی تعلیم و تشریح ایسی صداقت اور ایسی دلچسپی کے ساتھ عمل میں لائی جاتی ہے کہ میں نے ایسے ادارے کے قیام کی غشا کی طاقت کو محسوس کر لیا اور جب میں نے دیکھا کہ کس قدر تکلیف قربانی اور محنت کے ساتھ کام جاری رکھا جاتا ہے تو مجھ پر غیر شعوری طریقے پر اس کی صداقت اور عزم کا اثر پڑا۔ میں نے نواب حسن یار جنگ کو اس اسلامی تعلیم کا کہ علم حاصل

کنا سب سے افضل چیز ہے اور اس کی تلاش کے لیے انسان کو دنیا کے دوسرے کنارے بھی جانا چاہیے، مجسم نمونہ پایا۔^{۳۴}

عطیہ بیگم بزم اقبال کی سرگرمیوں سے اتنی متاثر ہوئیں کہ انھوں نے اگلے سال بمبئی میں اپنے قائم کردہ ادارے ”آکیزی اوف اسلام“ کے زیر اہتمام ”یوم اقبال“ منانے کا فیصلہ کر لیا۔ اور نواب حسن یار جنگ سے اس یوم اقبال کے اختتامی اجلاس کی صدارت کی درخواست کی۔ عطیہ بیگم نے انجمن اسلام کے ہائی اسکول میں ۱۲۷ اپریل ۱۹۳۲ء کو یوم اقبال منعقد کیا جس کی افتتاحی تقریب کے لیے نواب حسن یار جنگ بمبئی پہنچے۔ یوم اقبال کی اس تقریب میں نواب ہوش یار جنگ کا پیغام پڑھ کر سنایا گیا جو انھوں نے اس موقع کے لیے حیدرآباد سے خصوصی طور پر بھجوا یا تھا۔ نواب حسن یار جنگ نے صدارتی تقریر کی اس کے بعد پروفیسر نجیب اشرف ندوی (۱۹۰۱ء-۱۹۶۸ء) اور رئیس احمد جعفری (۱۹۰۸ء-۱۹۸۶ء) نے علامہ اقبال پر اپنے مقالات پیش کیے۔^{۳۵} غالباً بمبئی میں ہونے والی اس تقریب میں ہی عطیہ بیگم نے نواب حسن یار جنگ سے ان خطوط کا بھی تذکرہ کیا جو علامہ اقبال نے ان کے نام تحریر کیے تھے اور پھر ان کے اصرار پر ہی انھوں نے علامہ اقبال کے اپنے نام لکھے گئے خطوط اور وہ نظمیں جو انھیں اقبال نے مختلف مواقع پر بھیجی تھیں اپنی یادداشتوں کے ساتھ کتابی صورت میں شائع کرنے کا فیصلہ کیا۔ اپنی کتاب *Iqbal* کے دیباچے میں جسے انھوں نے "Raison Detre" کا عنوان دیا ہے عطیہ بیگم لکھتی ہیں:

It was Nawab Hasan Yar Jung who suggested the idea, and
I could not do better than fall in with his suggestion; hence
the appearance of these poems before public.^{۳۶}

عطیہ بیگم کی یہ تصنیف فروری ۱۹۳۷ء میں منظر عام پر آئی اسے ”آکیزی اوف اسلام“ کے زیر اہتمام شائع کیا گیا اور اس کے پہلے صفحے پر نواب حسن یار جنگ بہادر کی تصویر کے ساتھ ان کی علم دوستی کو خراج تحسین پیش کیا گیا۔^{۳۷} نواب حسن یار جنگ کی تصویر کے مقابل عطیہ بیگم کے نو مسلم شوہر فیضی رحیم (۱۸۸۰ء-۱۹۶۳ء) کی پورے صفحے کی تصویر ہے۔ انھیں صفحہ پر مشتمل اس مختصر کتاب میں عطیہ بیگم نے یورپ میں اقبال سے اپنی ملاقاتوں کی تفصیلات تحریر کی ہیں اور سات تصاویر کے علاوہ اقبال کے ان خطوط کا عکس

بھی شائع کیا ہے جو اپریل ۱۹۰۷ء سے دسمبر ۱۹۱۱ء کے دوران تحریر کیے گئے۔ ان خطوط کی تعداد نو ہے۔ ۱۹۵۶ء میں ضیاء الدین برنی (م: ۱۹۶۹ء) نے، جو عطیہ فیضی سے خاصے قریب تھے اور جنہوں نے Iqbal کے پروف بھی پڑھے تھے، اس کتاب کا اردو میں ترجمہ کیا جسے اقبال اکیڈمی کراچی نے شائع کیا۔ ۳۸ اس ترجمے میں علامہ کا ایک خط شامل ہے جو اصل تصنیف میں موجود نہیں ہے یہ خط اقبال نے ۲۹ مئی ۱۹۳۳ء کو تحریر کیا تھا۔ ۳۹ ہو سکتا ہے کہ ۱۹۳۷ء میں جب عطیہ بیگم نے کتاب تحریر کی اس وقت یہ خط انہیں نہ ملا ہو اور کتاب کی اشاعت کے بعد دستیابی پر انہوں نے اسے ترجمے کے ساتھ شائع کروا دیا ہو۔ اس خط کے علاوہ ترجمے میں ایک اور اضافہ عطیہ بیگم کی ڈائری ہے۔ اس ڈائری میں یکم اپریل ۱۹۰۷ء سے ۴ ستمبر ۱۹۰۷ء تک کے اندراجات موجود ہیں۔ ڈائری کی ابتدا میں ضیاء الدین برنی لکھتے ہیں:

یہ مختصری ڈائری ہے مگر تفصیلی ڈائری محترمہ عطیہ بیگم صاحبہ کے پاس موجود ہے جسے غالباً وہ علاحدہ کتابی صورت میں شائع کریں گی۔ محترمہ فلسفہ وغیرہ کے مطالعے کے سلسلے میں اس زمانے میں انگلستان میں قیام پزیر تھیں جب کہ اقبال بھی وہاں موجود تھے۔ اگر محترمہ اپنی یہ ڈائری نہ لکھتیں تو اقبال کی زندگی کا وہ حصہ محض تاریکی میں رہتا جو انہوں نے علم کے حصول کی خاطر انگلستان اور جرمنی میں بسر کیا تھا۔ اس ڈائری سے اقبال کے ادبی اور سوشل مشاغل پر بھی روشنی پڑتی ہے اور ان اکابر سے بھی واقفیت حاصل ہوتی ہے جن سے اقبال کے تعلقات تھے۔ مثلاً بلگرامی اور عبدالقادر وغیرہ۔ آرنلڈ تو خیر ان کے استاد تھے ہی لیکن اس کے باوجود وہ جس محبت اور احترام کے ساتھ اقبال سے پیش آتے تھے اور جس فراخ دلی سے وہ ان کی خدا داد قابلیتوں کا اعتراف کرتے تھے وہ بجاے خود بہت سبق آموز ہے۔ اگر یہ ڈائری نہ ہوتی تو استاد و شاگرد کے اس باہمی سلوک کا اندازہ نہ کیا جاسکتا تھا۔ یہ ڈائری ”بقامت کمتر دے بہ قیمت بہتر“ کا حکم رکھتی ہے۔ ۴۰

عطیہ بیگم نے بھی ان خطوط کا ذکر کیا ہے جو انہوں نے روزناموں کی صورت میں تحریر کیے تھے۔ عطیہ بیگم Iqbal میں لکھتی ہیں:

In giving a correct and complete idea of my experiences and knowledge of Iqbal I do not wish to depend upon my memory alone, and as I have easy access to original letters

I had written from Europe to my sisters as a personal record of my observations in the form of a private diary, I am able to give day to day information, which will explain the distinctive characteristics, mental peculiarities, and certain eccentricities which helped to build the personality of Iqbal in his student days in Europe.^{۴۱}

اس اقتباس میں عطیہ بیگم نے اپنے قیام یورپ کے دوران بہنوں کے نام تحریر کیے جانے والے جن خطوط کا ذکر کیا ہے، وہ ۱۹۰۶ء میں زمانہ تحصیل کے عنوان سے تہذیب نسواں میں روزنامے کی صورت میں شائع ہو چکے ہیں اور بعد ازاں ۱۹۲۲ء میں انھیں کتابی صورت میں بھی زمانہ تحصیل کے عنوان سے ہی شائع کیا گیا تھا۔^{۴۲} یہ خطوط بھی ان نوادرات کا حصہ ہیں جو عطیہ بیگم نے فیضی رحیمین آرٹ گیلری کے قیام کے لیے اس وقت کی بلدیہ کراچی کے حوالے کیے تھے۔ یہ خطوط اردو میں تحریر کیے گئے ہیں اور ان میں انگریزی الفاظ کا کثرت سے استعمال کیا گیا ہے۔^{۴۳}

عطیہ بیگم نے اپنی کتاب کی ابتدا ۲۲ اگست ۱۹۰۷ء کے ایک واقعے سے کی ہے جب وہ اقبال کے ہمراہ ہائیڈل برگ جرمنی میں مقیم تھیں۔^{۴۴} تاہم ان کی علامہ اقبال سے پہلی ملاقات یکم اپریل ۱۹۰۷ء کو لندن میں ہندوستانی طلبہ کے امور کی نگرانی میں بیک (Miss Emma Beck) (م: ۱۹۳۶ء) کی رہائش گاہ پر ہوئی تھی، جس کا احوال انھوں نے ان الفاظ میں تحریر کیا ہے:

For the first of April, 1907, Miss Beck sent me a "special invitation", to use her own expression, to meet a very clever man by the name of Muhammad Iqbal, who was specially coming from Cambridge to meet me. This caused me a little amusement as I had never heard of Iqbal before, and as I was used to getting such invitations from various Indians in London, it did not rouse more than passing curiosity. Miss Beck who looked after the welfare of Indian

students in London and bestowed upon them a great deal of motherly care, had to be obeyed. At the dinner table I found Iqbal a scholar of Persian, Arabic and Sanscrit, a ready wit and ever alert in taking advantage of one's weak point, and hurling cynical remarks at his audience. Miss Beck had impressed on me the fact before he arrived that he had particularly wanted to see me and being straightforward and out spoken, I asked him the reason why. His deep-set eyes did not reveal if he meant to be sarcastic or complimentary when he said, "You have become very famous in India and London through your travel diary, and for this reason I was anxious to meet you". I told him, "I am not prepared to believe that you took the trouble to come all the way from Cambridge just to pay me this compliment, but apart from this jest, what is the real idea behind this object?" He was a bit taken by surprise at my sudden bluntness, and said, "I have come to invite you to Cambridge on behalf of Mr. & Mrs. Syed Ali Bilgrami as their guest, and my mission is to bring your acceptance without fail. If you refuse, you will bring the stigma of failure on me, which I have never accepted, and if you accept the invitation, you will be honouring the hosts."^{۴۵}

اس اقتباس میں عطیہ بیگم نے اقبال سے اپنی ملاقات کی تفصیل بتاتے ہوئے اقبال کی طرف سے اپنے جس سفری روزنامے کے سبب اپنی مقبولیت کا ذکر کیا ہے وہ ”زمانہ تحصیل“ تھا جو ان دنوں تہذیب

نسوان میں شائع ہو رہا تھا۔ یکم اپریل ۱۹۰۷ء کو ہونے والی اس ملاقات کی تفصیل بیان کرنے سے پہلے عطیہ بیگم نے ذرا مختلف انداز سے بھی اپنی پہلی ملاقات کا ذکر کیا ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

At Miss Beck's place in London, where Indian students and visitors used to gather in those prosaic and uninspiring surroundings, I met Iqbal. An exchange of remarks on philosophical subjects made him correspond with me and he often asked my help in the choice of books and holiday locations. My course of reading in modern and ancient philosophy had just been completed and discussion on Plato and Nietzsche had shown a divergence in our views and interpretation of these philosophers.^{۴۶}

اس اقتباس میں عطیہ بیگم نے غالباً اپنے آپ کو اقبال کے ہم پلہ ثابت کرنے کی خواہش کے برابر واضح طور پر غلط بیانی سے کام لیا ہے اور بتایا ہے کہ ان کی فلسفہ قدیم و جدید کی تعلیم کی تکمیل اقبال سے ملاقات سے قبل ہوئی تھی۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ وہ لندن میں فلسفے کی تعلیم حاصل کرنے نہیں بلکہ معلّم بننے کی تربیت حاصل کرنے گئی تھیں اور اس تربیت کے دوران ان کی سماجی مصروفیات اتنی زیادہ تھیں کہ انھیں اپنے نصاب کے مطالعے کا وقت بھی مشکل سے ملتا تھا اور اقبال سے ہونے والی پہلی ملاقات سے صرف چار روز پہلے یعنی ۲۷ مارچ ۱۹۰۷ء کو وہ اپنے امتحان میں ناکام بھی ہوئی تھیں۔ انھوں نے آٹھ مضامین کا امتحان دیا تھا جن میں سے انھیں پانچ مضامین میں کامیابی حاصل ہوئی تھی۔^{۴۷} عطیہ بیگم نے ہندوستان میں رہتے ہوئے جو تعلیم حاصل کی تھی اس کا معیار یقیناً لندن میں دی جانے والی تعلیم سے کم تر ہی ہوگا اس لیے کہ ہندوستان میں اس دور میں خواتین کی بنیادی تعلیم پر ہی زیادہ توجہ نہ دی جاتی تھی تو اعلیٰ تعلیم کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا۔ اگرچہ عطیہ بیگم بہت ذہین تھیں اور ان میں اعتماد کی بھی کوئی کمی نہ تھی لیکن جب وہ لندن پہنچیں اور ان کی تعلیم کا آغاز ہوا تو وہ اپنی پہلے سے حاصل کردہ تعلیم کو ناکافی پا کر خاصی پریشان ہوئی تھیں اور انھوں نے اپنے مکتوب میں اس کا اظہار بھی ان الفاظ میں کیا تھا:

اس قدر پڑھنے کا ہے کہ مجھے نہیں معلوم کہ کیوں ہوگا۔ خیال کیجیے کہ ہم کو گویا elementary knowledge تو آتی ہی کالج میں داخلے کے پہلے^{۴۸} اب جو سیکھتے ہیں تو Theory of Education اور Practice of Education اس کے معنی یہ ہیں مجھے تمام course کے علاوہ elementary بھی سیکھنا پڑتا ہے! اور تمام mental کرنے کا ہے کوئی مقرر کتابوں سے نہیں۔ البتہ ایک Cambridge syllabus کا بتایا ہم کو اگر آپ دیکھیں تو ڈر جائیں ایسے subjects ہیں کہ میں نے تو ان کتابوں کے نام تک نہیں سنے تھے۔^{۴۹}

اپنے اسی مکتوب میں یکم اکتوبر ۱۹۰۷ء کے احوال میں انھوں نے تختہ نظام الاوقات بھی نقل کیا ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ وہاں انھیں انگریزی ادب، جغرافیہ، جیومیٹری، تاریخ تعلیم، نباتات اور حیوانیات کے مضامین کی تعلیم دی جاتی تھی۔ اس کے علاوہ کنڈرگارٹن (Kindergarten) کے طلبہ کی تعلیم کا مشاہدہ ان کی علمی تربیت کا حصہ تھا۔^{۵۰} عطیہ بیگم کا خیال تھا کہ پندرہ روز تعلیم حاصل کرنے سے ان میں اتنی صلاحیت پیدا ہو چکی ہے کہ اگر چاہیں تو ہندوستان لوٹ کر ایک مختصر اسکول جاری کر سکیں۔^{۵۱}

گذشتہ صفحات پر نقل کیے گئے اقتباس سے، جو عطیہ بیگم کے الفاظ میں اقبال سے ان کی پہلی ملاقات کے احوال پر مشتمل ہے، عطیہ بیگم فلسفے کی طالبہ کے روپ میں سامنے آتی ہیں اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ علمی سطح پر وہ اقبال کے برابر ہی تھیں لیکن دراصل وہ پہلی ملاقات کے بعد اقبال کے علم سے بے حد مرعوب ہوئی تھیں۔ اہل خانہ کے نام انھوں نے یکم اپریل ۱۹۰۷ء کے احوال پر مشتمل جو مکتوب بھیجا تھا وہ ان الفاظ پر مشتمل تھا:

میر یکم اپریل۔ آج Bank Holiday تمام دنیا باہر نکلی ہے..... کھانے کے وقت ایک مسٹر اقبال نامی بڑے Cambridge Professor میں ہیں یہ آئے۔ خاص مجھے ملنے کے لیے بلایا تھا مس بیک نے۔ میری اس ملک میں آکر آنکھ کھلی کہ ہمارے ہندوؤں میں کون سے درجے کے عالم موجود ہیں! کیا بخون ہے علم کا، عربی فارسی کا تو یہ حال ہے کہ حافظ کے حافظ ہیں اور کہا کہ میں mood میں ہوتا ہوں تو حافظ کی spirit میں خود کو دے سکتا ہوں۔ کچھ زیادہ تو نہیں آتا نہیں معلوم آپ سنیں ان کو تو کیا کہیں اور کیا کریں Philosophy ان کی خاص subject ہے۔ سائنسکرت میں خوب جانتے ہیں اب جرمنی جانے والے ہیں خاص اس کو study کرنے کے لیے German زبان میں اور پھر France جائیں گے French میں study کرنے کے لیے!! بس سہتی جاتی تھی اور

حیران ہوتی جاتی تھی! اور کتنی کم عمر کے ہیں بہ نسبت علم کے رات کو کھانے کو بلایا تھا مس بیک نے تعطیل پر کیمبرج سے یہاں آئے تھے اور لندن سے چلے جانے والے تھے اتفاق سے وہ مجھے صرف سیران میں خوب پھرے ہوئے ہیں اور ہمشیرہ جان مجھے خاص کہا ہے بابا فغاکی کی ایبات ضرور کہیں سے بھی ڈھونڈ کر ملا کر ۵۲ پڑھنا۔ اور جب انھوں نے سنا کہ آپ ایسی فارسی دان ہیں اور شوق ہے تو کہا کہ بس لکھنا ان سے کچھ بھی کر کے ملاویں۔ بات یہ ہے کہ چھپی ہوئی copies کم ہیں لکھی ہوئی ملیں گی مگر ہیں ہندوستان میں یہ ان کو معلوم ہے۔ کیا علم کا خزانہ۔ یہ بھی کھانا یا درہ جائے گا مجھے۔ سچ جتنا ایسوں کو ملنے سے انسان سیکھتا ہے کتابوں سے نہیں سیکھتا۔ کہا کہ مس ۵۳ سید علی بگلرامی کو غضب کا شوق مجھ سے ملنے کا ہے اور وہ مجھے دعوت دینے والی ہیں۔ اپنے ہاں بلا کر رکھنے والی ہیں اور کہتے تھے کہ امید ہے کہ آپ ضرور جائیں گی۔ بڑا شوق رہا ان کو ملنے کا! پنجابی ہیں لاہوری۔ پھر تہذیب نسوان کے لیے کہا کہ اس میں آپ کا روزنا مجھ پڑھنا، عجب کیفیت آتی ہے اور تمام ہندوستان میں گویا۔ پھر میں نے سب کہا کہ کس کے سبب سے میرا روزنا مجھ چل رہا ہے۔ مجھے پیاری ہمشیرہ ۵۴ شروع میں معلوم ہوتا تھا مگر آج کئی مدت ہوئی خبر نہیں کہ کس طرح چلتا ہے؟ بہن جان آپ یا انوں ۵۵ آپ بھی نہیں لکھتیں کچھ؟ شاید ہمشیرہ جاری نہیں رکھ سکی۔ رات کو ۱۱ کے بعد مسٹر اقبال مجھے۔ ۵۶

اس اقتباس کے مطالعے سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ عطیہ بیگم نے اپنی پہلی ملاقات کی جو تفصیل اپنی کتاب میں تحریر کی ہے اس میں اور حقیقت میں کتنا فرق ہے۔ یہاں ایک اور بات واضح ہوتی ہے کہ اقبال کسی طے شدہ ضیافت کی دعوت دینے نہیں آئے تھے بلکہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دعوت کا ذکر ملاقات کے جواز کے طور پر کیا گیا تھا۔ یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیمبرج میں رہتے ہوئے اقبال کو عطیہ بیگم کی لندن میں موجودگی کا علم کیسے ہوا ہوگا؟ اس سوال کا جواب زمانہ تحصیل میں موجود ہے۔ اقبال کے قریبی دوست شیخ عبدالقادر (۱۸۷۴ء-۱۹۵۰ء) مدیر مسخرن جوان دنوں لندن میں تھے، عطیہ بیگم سے مارچ کے اوائل میں مل چکے تھے اور عطیہ بیگم نے اپنے مکتوب میں ان سے ہونے والی ملاقات کا ذکر بھی کیا تھا جب کہ ”زمانہ تحصیل“ میں ۳ مارچ ۱۹۰۷ء کے حوال میں ان کا ذکر اس طرح شائع ہوا تھا:

مسٹر عبدالقادر نے حافظ کی یہ غزل اچھے طرز سے پڑھی
جاناں ترا گفت کہ احوال ما پرس
بیگانہ باش و قصہ بچ آشنا ہرے ۵۷

عطیہ بیگم نے مکتوب میں اس غزل کا تذکرہ کرنے کے علاوہ یہ بھی لکھا ہے کہ جب عبدالقادر یہ غزل سنا چکے تو اس کا ترجمہ بھی کیا اور بعد میں عطیہ بیگم سے اس پر تنقید کرنے کی فرمائش کی ۵۸ پھر اس ملاقات کے صرف ایک دن بعد یعنی ۶ مارچ ۱۹۰۷ء کو عبدالقادر اور مشیر حسین قدوائی (۱۸۷۸ء-۱۹۳۸ء) عطیہ بیگم سے ملاقات کے لیے گئے تھے اور انھیں ”عروں“ اور ”سہاگ“ نامی عطر کے تحفے پیش کیے تھے ۵۹ لہذا اس بات کا امکان ہے کہ عبدالقادر نے علامہ اقبال سے عطیہ بیگم کا ذکر کیا ہوا اور ممکن ہے کہ عبدالقادر نے زمانہ تحصیل میں اپنے ذکر سے بھی انھیں آگاہ کیا ہوا اس لیے کہ اقبال نے پہلی ملاقات میں عطیہ بیگم سے زمانہ تحصیل کی مقبولیت کا ذکر بھی کیا تھا اور اپنے آپ کو حافظ کا حافظ بھی ثابت کیا تھا اس ملاقات کے احوال کے مطالعے سے اقبال کی فلسفے کی تعلیم کے لیے جرمنی اور فرانس میں قیام کی خواہش کا بھی اظہار ہوتا ہے جو بہر حال پوری نہ ہو سکی۔

کیمبرج واپسی سے قبل اقبال نے عطیہ بیگم سے ایک اور ملاقات کی تھی جس کا احوال بیان کرتے ہوئے عطیہ بیگم نے اپنی کتاب میں لکھا ہے:

A few days later Iqbal invited me to supper at Frascati, a fashionable restaurant in London, to meet some German scholars with whom he was working. Everything was thoughtfully and delicately arranged at this dinner, and my remark of appreciation made him say, "I am two personalities in one, the outer is practical and business like and the inner self is the dreamer, philosopher and mystic." Apart from the dinner which was delicious in itself, I had an intellectual treat talking and discussing on deeper matters with the German philosophers and Iqbal. ۶۰

اپنے مکتوب میں انھوں نے جو تفصیلات تحریر کی ہیں ان کے مطابق ۱۰ اپریل ۱۹۰۷ء کو اقبال نے ان کے ساتھ چار بجے سے رات گیارہ بجے تک کا وقت گزارا تھا۔ عطیہ بیگم لکھتی ہیں:

بدھ ۱۱ اپریل۔ آج کا دن بھی یاد رہ جائے گا۔ کیا مزا کیا کر بس آج مسٹر اقبال یہاں ۴ بجے آئے اور میرے ساتھ چائے پی ایک کتاب لائے ہیں میرے مشاہدے کے لیے Alhambra کی 30 sh قیمت ہے اوپر۔ ایسا ہوتا ہے بہن جان کہ آپ کے لیے کیوں ۶۱ بھیج دوں یہ تمام ۲ غزلیں بتاتی ہیں ہم مس ہیک کے بدلے اس کے دوسرے روز گویا فارسی میں وہ quote کی ہیں۔ پیاری اماں اور ہمشیرہ آپ لوگ اس کی خوبی سے واقف ہو سکیں گے جب میں آئے ۶۲ ہفتے لکھ بیجیوں گی کیا خزانہ ہے علم کا ان کے پاس بڑے فارسی دان اور غزلوں پر سے کچھ خیال آسکے گا شاید علم کا۔ اتنی پیر کو ساتھ لکھ کر لانے والے ہیں تو دیکھنا۔ ساڑھے ۶ بجے یہاں سے نکلے ہم ساتھ اور Miss Townbee کے ہاں گئے اس کا at home میں بیشتر آپ کو لکھ چکی ہوں ۶۳ کہ ان کے ہاں تمام educationists اور literary circle جمع ہوتا ہے کہ جو ایک قابل چیز دیکھنے کی ہوتی ہے یہاں ہمارے اچھے دوست مسٹر عبدالقادر پنجابی عزیز وغیرہ Ritchie یہ سب موجود تھے refreshment بعد ہم جلد چلے یعنی کوئی پونے ۹ کو۔ پھر Frascati کے ہاں مجھے supper کھلایا۔ پیاری بہن جان یہ نیا restaurant ہے۔ اور کیا بتایا ہے بکلی، پھول سنہری اور سنگ مرمر بس اس کا ایک گنجاور pavilion کچھ ایک تماشا! Laden with flowers! لباس زیبیوں کے ایک تماشا دیکھا۔ ۶۴..... کیا dainty supper دیا کہ بس اور پھر مسٹر اقبال کی باتیں اور ابیات مطلب کہ میں کہتی ہوں کہ کبھی وہ supper نہیں بھولوں گی کھانا کھا چکے تو فوراً گویا ایک قد آور Algerian پورے اس کے خود کے لباس..... اس قدر effective معلوم ہوتا تھا کہ کیا بیان کروں۔ بہت کوشش کی دیکھنے کی کہ کیا چٹکایا مگر اس خوبی اور صفائی سے کہ کیا محال نہیں ہوتی۔ اور پیچھے سے پوچھنے کو گئی تو خوب small خود کو معلوم ہوتی۔ ایسا ڈھب کیا۔ کیا یہ بھی ایک شخص ہے۔ اور خود کہتے ہیں کہ میں ایک نہیں ہوں ۲ ہوں ایک earnest practical اور hard working دوسرے poet، philosopher اور dreamer! ایک گھنٹہ اس بتاؤ گی بہشت میں بیٹھے اور خوب سب کا

تماشا دیکھا واللہ! اور مکان پر تقریباً ۱۱ کے مجھے برابر پہنچا دیا۔ اور رات کو Frascati خواب میں آیا!۔ ۶۵

عطیہ بیگم کے مکتوب کے اس اقتباس پر بات کرنے سے پہلے اس کے آخری جملے کو پڑھتے ہوئے ذہن علامہ شبلی کے اس فقرے کی طرف جاتا ہے کہ ”جزیرے کا خواب بیداری میں بھی نظر آتا ہے۔“ ۶۶ اگرچہ علامہ شبلی کو یہ خواب دو سال بعد ۱۹۰۹ء میں نظر آیا تھا لیکن وہ بھی جزیرے کی خوبصورتی اور ماحول سے ایسے ہی متاثر ہوئے تھے جیسے عطیہ بیگم ”فراسکاٹی“ کے ماحول سے ہوئی تھیں۔ فراسکاٹی ریستوران کی اس دعوت کا ذکر صافہ تحصیل میں بھی کیا گیا ہے لیکن وہاں اقبال کا ذکر نہیں کیا گیا ہے۔ ۶۷

سب سے اہم نکتہ جو اس اقتباس سے ملتا ہے وہ یہ ہے کہ اس ملاقات میں اقبال نے عطیہ بیگم کو دو فارسی غزلوں کی اطلاع دی تھی اور یہ بھی بتایا تھا کہ انھوں نے عطیہ بیگم سے ہونے والی پہلی ملاقات کو منظوم کیا ہے۔ حال آنکہ اس وقت تک اقبال نے فارسی شاعری کی ابتدا نہ کی تھی۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ اقبال نے اپنی فارسی شاعری کی ابتدا عطیہ بیگم کو غزلیں پیش کر کے کی اور اس کے پیچھے یقیناً عطیہ بیگم کی فرمائش کا رفرماری ہوگی۔ اس طرح عطیہ بیگم اقبال کی فارسی شاعری کی محرک کے طور پر ہمارے سامنے آتی ہیں۔ اس نتیجے کی تائید میں عطیہ بیگم کے مکتوب سے منقولہ بالا اقتباس کے علاوہ ایک اور ایسی سند بھی دستیاب ہے جو یقیناً عطیہ بیگم کے لکھے ہوئے جملوں کے مطابق ہے۔

شیخ عبدالقادر مدبر مسخزن ہاؤسنگ در اسکے بچے میں لکھتے ہیں:

..... مگر بظاہر جس چھوٹے سوانحیے سے ان کی فارسی گوئی کی ابتدا ہوئی ہے وہ یہ ہے کہ ایک مرتبہ وہ ایک دوست کے ہاں مدعو تھے جہاں ان سے فارسی اشعار سنانے کی فرمائش ہوئی اور پوچھا گیا کہ وہ فارسی شعر بھی کہتے ہیں یا نہیں۔ انھیں اعتراف کرنا پڑا کہ انھوں نے سوائے ایک آدھ شعر کبھی کہنے کے فارسی لکھنے کی کوشش نہیں کی مگر کچھ ایسا وقت تھا اور اس فرمائش نے ایسی تحریک ان کے دل میں پیدا کی کہ دعوت سے واپس آ کر بستر پر لیٹے ہوئے باقی وقت وہ شاید فارسی اشعار کہتے رہے اور صبح ہی جو مجھ سے ملے تو دو تازہ فارسی غزلیں تیار تھیں جو انھوں نے زیبائی مجھے سنائیں۔ ان غزلوں کے کہنے سے انھیں اپنی فارسی گوئی کی قوت کا حال معلوم ہوا جس کا پہلے انھوں نے اس طرح امتحان نہیں کیا تھا۔ ۶۸

اگر دونوں اقتباسات کو ملا کر پڑھا جائے اور مس بیک کے ہاں علامہ اقبال اور عطیہ بیگم کی ملاقات کو سامنے رکھا جائے اور عطیہ بیگم اور علامہ اقبال سے بیک وقت سر عبدالقادر کے مراسم بھی مدنظر ہوں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ عطیہ بیگم علامہ اقبال کی فارسی شعر گوئی کا فوری محرک بنی تھیں اور یہ دونوں شخصیات کے باہمی روابط کی اثر پذیری کی ایک عمدہ اور مفید مثال بھی ہے۔ اگرچہ علامہ اقبال نے باقاعدہ فارسی شاعری یورپ سے واپسی کے بعد شروع کی اور ان کی پہلی فارسی تصنیف اسرارِ خودی ۱۹۱۵ء میں سامنے آئی لیکن عطیہ بیگم کو یہ اعزاز بہر حال حاصل ہوگا کہ فائنل اور لاطینی میں انھوں نے علامہ اقبال کو ایک ایسے امتحان میں ڈالا جس سے علامہ اقبال نہ صرف سرخرو ہو کر سامنے آئے بلکہ انھیں اپنے ارفع خیالات کے ظہار کے لیے فارسی کے انتخاب کا موقعہ بھی ملا اور بعد میں اقبال نے فارسی کی طرف نیا دہ توجہ کی۔ خود اقبال فارسی کو شعر گوئی کے لیے منتخب کرنے کے حوالے سے فرماتے ہیں:

اردو کو چھوڑ کر فارسی میں شعر کہنے شروع کرنے کے متعلق اب تک مختلف لوگوں نے مختلف توجیہات پیش کی ہیں۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ آج میں یہ راز بھی بتا دوں کہ میں نے فارسی میں شعر کہنے کیوں شروع کیے۔ بعض اصحاب خیال کرتے ہیں کہ فارسی زبان میں نے اس لیے اختیار کی کہ میرے خیالات وسیع حلقے میں پہنچ جائیں۔ حال آنکہ میرا مقصد اس کے برعکس تھا۔ میں نے اپنی مثنوی اسرارِ خودی ابتدا میں صرف ہندوستان کے لیے لکھی تھی اور ہندوستان میں فارسی سمجھنے والے بہت کم تھے۔ میری غرض یہ تھی کہ جو خیالات میں باہر پہنچانا چاہتا ہوں وہ کم از کم حلقے تک پہنچیں۔ اُس وقت مجھے یہ خیال بھی تھا کہ یہ مثنوی ہندوستان کی سرحدوں سے باہر جائے گی یا سمندر کا سینہ چیر کر یورپ پہنچ جائے گی۔ بلاشبہ یہ صحیح ہے کہ اس کے بعد فارسی کی دلکشی نے مجھے اپنی طرف کھینچ لیا اور میں اسی زبان میں شعر کہتا رہا۔^{۶۹}

۱۲۳ اپریل ۱۹۰۷ء کو ٹرنٹی کالج کیمبرج سے علامہ اقبال نے اپنے خط کے ساتھ ایک فارسی غزل بھی عطیہ بیگم کو بھیجی اور اس پر ان کی تنقید بھی طلب کی یہ غزل بھی غالباً فارسی میں طبع آزمائی کے ابتدائی ایام کا نمونہ ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ یہ انھی دو غزلوں میں سے ایک ہو جن کا ذکر عطیہ بیگم نے اپنے مکتوب میں کیا تھا:

اے گل زخارِ آرزو، آزاد چوں رسید
تو ہم ز خاکِ این چمن مایہ ما دمید

اے شبنم از فضا ئے گل، آخر ستم چہ دیدہ
 دامن ز سبزہ چیدہ تا فلک رسیدہ
 از لوح خویش باز پرس، قصہ جرمہائے ما
 آخر جواب تا سوا، از لب ناشیدہ
 با من جگو کہ مثل گل ہموارہ شاخ بستہ باش
 مانند موج یو مرا آوارہ آفریدہ
 ہنگامہ در یک طرف، شورش کعبہ یک طرف
 از آفرینش جہاں، درد سرے خریدہ
 مستقیم ما گدائے تو، یا گدائے ماستی
 ہر نیانہ سجدہ دہیں ما دیدہ
 افی اگر بدست ما، حلقہ بگرد تو کشم
 ہنگامہ گرم کرے، خود از میان رمیدہ
 اقبال غربت توام، نشتر بدل ہی زند
 تو در ہجوم عالمے یک آشنا ندیدہ*

محمد یاسین عثمان ۳۶۸

اس غزل کے مقطع میں اقبال نے دنیا کے ہجوم میں اپنی تنہائی کا ذکر کیا ہے۔ جس سے ان کی اس وقت کی ذہنی کیفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اقبال ہندوستان سے یورپ کے لیے روانہ ہوئے تو شادی شدہ ہونے کے باوجود اپنی ازدواجی زندگی سے خوش اور مطمئن نہ تھے اور غالباً یہی وجہ ہے کہ وہ دنیا کی بھیڑ میں اپنا کوئی آشنا نہ ہونے کا گلہ کر رہے ہیں۔ اس غزل کے بارے میں بشیر احمد ڈار نے عروض کے ماہرین کے حوالے سے تحریر کیا ہے کہ یہ غزل کسی مقررہ وزن کے مطابق نہیں ہے۔^{۱۷} جس سے اس امکان کو مزید تقویت ملتی ہے کہ یہ انہی دو فارسی غزلوں میں سے ایک ہوگی جن کا ذکر عطیہ بیگم نے اپنے مکتوب میں اور شیخ عبدالقادر نے بانجگ درا کے دیباچے میں کیا ہے۔ چونکہ اقبال اپنی نظموں وغیرہ کے معیار سے عام طور پر مطمئن نہ ہوتے تھے اور ان میں ترمیم و تنسیخ کا عمل جاری رکھتے تھے جیسا کہ شیخ عبدالقادر کے بیان سے، جو انہوں نے اقبال کی مشہور نظم ”ہمالہ“ کے حوالے سے بانجگ درا کے دیباچے میں تحریر کیا ہے، ظاہر ہوتا ہے تو فارسی میں بھی یہی عمل جاری رہا ہوگا اور اسی لیے اقبال کا فارسی کلام ان کی اولین مشق کے کئی سال بعد منظر عام پر آیا۔

علامہ اقبال اور عطیہ فیضی کے ان روابط کا ایک فائدہ یہ بھی ہوا کہ اقبال کو زندگی کے ایک ایسے دور میں جب وہ شدید جذباتی کش مکش سے گزر رہے تھے، عطیہ فیضی کی صورت میں ایک ایسا دوست اور رازداں میسر آیا جس کے سامنے انھوں نے سب کچھ کہہ ڈالا اور اس طرح ان کے دل کا بوجھ ہلکا ہو گیا۔ عطیہ بیگم کی ذہانت اور معاملہ فہمی کے سبب اقبال کو اس کیفیت سے نکلنے میں مدد ملی جس کا جاری رہنا نہ صرف اقبال کے لیے بلکہ زبان وادب اور اس سے بھی بڑھ کر عظیم کی ملت اسلامیہ کے لیے سخت نقصان کا باعث ہو سکتا تھا۔ جاوید اقبال اس حوالے سے لکھتے ہیں:

یورپ سے واپسی پر اقبال مالی مشکلات اور ازدواجی زندگی کی بے سکونی کے سبب کرب و اضطراب کی ایک ایسی کیفیت سے گزرے جس پر غالب آنے کے لیے انھیں وقتی طور پر کسی جذباتی سہارے کی ضرورت تھی، اور یہ سہارا کوئی ایسی ہستی ہی فراہم کر سکتی تھی جو ان کی یورپ میں فراغت کی مختصر زندگی کی دلکش یادوں کا جز ہو۔ پس عطیہ فیضی جیسی حاضر دماغ خاتون نے اپنی ہمدردانہ توجہ کے ذریعے انھیں مطلوب سہارا دیا۔^{۷۲}

عطیہ بیگم کو ان روابط سے دوا عزازات حاصل ہوئے: ایک تو یہ کہ وہ اقبال کی فارسی شاعری کی محرک بنی اور اقبال نے اپنی اولین فارسی غزل پر ان سے رائے طلب کی، اس کے علاوہ اقبال نے جو راز و نیاز عطیہ فیضی کے ساتھ روا رکھا وہ کسی اور شخصیت کے حصے میں نہ آیا، دوسرا عزازان کی تصنیف *Iqbal* ہے جس نے ایک طرف اقبالیات کے طالب علموں کے لیے اقبال کی زندگی کے ایک اہم گوشے کو روشن کر دیا تو دوسری جانب عطیہ بیگم کا نام بھی اس حوالے سے ہمیشہ کے لیے یوں محفوظ ہو گیا کہ جب بھی اقبال کے قیام یورپ کا ذکر کیا جائے گا عطیہ فیضی کی تصنیف کا ذکر ناگزیر ہوگا۔

حواشی و حوالہ جات

- * شعیر ایوب، کورنٹ ڈگری سائنس اینڈ کامرس کالج، لیاری، کراچی۔
- ۱۔ جاوید اقبال، زندہ رود، حیات اقبال کا تصنیفی دور (لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۸۵ء)، ص ۶۷-۸۶۔
- ۲۔ ایضاً، ص ۹۰۔
- ۳۔ عبدالحق شیخ، ویب سائٹ ”ماہنامہ“، مشمولہ کلیات اقبال (لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۸۳ء)، ص ۱۲۔
- ۴۔ جاوید اقبال، ص ۸۷۔

پنڈیاد جلد ۶، ۲۰۱۵ء

- ۵۔ خرم علی شفیق، *Iqbal, An Illustrated Biography* (لاہور: اقبال اکیڈمی، ۲۰۰۵ء)، ص ۲۶۔
- ۶۔ عبدالحق صدیق، ص ۱۳۔
- ۷۔ جاوید اقبال، ص ۶۵۔
- ۸۔ ایضاً، ص ۶۰-۶۱۔
- ۹۔ خرم علی شفیق، ص ۳۱۔
- ۱۰۔ ایضاً، ص ۲۲-۲۳۔
- ۱۱۔ جاوید اقبال، ص ۱۱۱۔
- ۱۲۔ سعید اختر مصطفیٰ اقبال یورپ میں (لاہور: فیروز سنز، ۱۹۹۹ء)، ص ۹۱۲۔
- ۱۳۔ ایضاً، ص ۱۰۵۔
- ۱۴۔ اخبار نامہ قبیلہ طیبی فیضی (قلمی)، جلد پنجم (کراچی: بخارونہ فیضی رحمن آرٹ گیلری، اپریل ۱۸۷۹ء تا فروری ۱۸۸۵ء)، ص ۱۴۶۔
- ۱۵۔ حسین بی طیب جی، *Badruddin Tyabji: A Biography* (بمبئی: جھنگر ایڈرکٹنگ، ۱۹۵۴ء)، ص ۷۹۔
- ۱۶۔ ایضاً۔
- ۱۷۔ عطیہ بیگم فیضی، زمانہ تحصیل مرتب محمد یامین عثمان (کراچی: ادارہ کائنات، ۲۰۱۰ء)، ص ۲۹-۳۳۔
- ۱۸۔ ایضاً، ص ۳۳۔
- ۱۹۔ ایضاً، ص ۳۴۔
- ۲۰۔ اس رپورٹ کو عطیہ بیگم اور ان کے بھائی علی اطہر نے اخبار نامہ احمدی جلد دوم کے صفحات ۲۷۱ تا ۲۸۰ پر نقل کیا ہے تاہم ترجمے کا نام تحریر نہیں کیا۔
- ۲۱۔ اخبار نامہ احمدی جلد دوم، ص ۲۳۱۔
- ۲۲۔ محمد امین زہری، معلم خواتین کی تعلیم (کراچی: آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس، ۱۹۶۱ء)، ص ۱۱۱۔
- ۲۳۔ عبدالرزاق کاندھلوی، یاد ایام (حیدرآباد: عہدہ تحریریں پریس، ۱۹۳۶ء)، ص ۲۷۰۔
- ۲۴۔ ماہنامہ خلائق علی گڑھ (جنوری ۱۹۰۶ء)، ص ۹۰۵-۱۲۔
- ۲۵۔ ایضاً، ص ۳۵-۳۶۔
- ۲۶۔ نریش کمار جین، *Muslims in India*، جلد اول (دہلی: منوم، ۱۹۷۹ء)، ص ۲۹۔
- ۲۷۔ عطیہ بیگم فیضی، مکتوب بنام اہل خانہ غیر مطبوعہ (کراچی: بخارونہ فیضی رحمن آرٹ گیلری، ۲۲ اکتوبر ۱۹۰۶ء کا احوال)۔
- ۲۸۔ ایضاً، ۲۸ نومبر ۱۹۰۶ء کا احوال۔
- ۲۹۔ اقبال، ”مکتوب بنام مولوی انشاء اللہ خاں“ مطبوعہ ملت روز جوطب (۶ اکتوبر ۱۹۰۵ء) بحوالہ کسریٰ مشہاس، ”اقبال اور قیام یورپ“ مطبوعہ نقوش اقبال نمبر (دسمبر ۱۹۷۷ء)، ص ۵۷۴۔
- ۳۰۔ عطیہ بیگم فیضی، زمانہ تحصیل، ص ۳۱۔
- ۳۱۔ خرم علی شفیق، ص ۳۱۔

- ۳۲۔ عطیہ بیگم فیضی، ترجمانہ تحصیل، ص ۱۔
- ۳۳۔ عبدالرؤف عروج، اقبال اور یزید اقبال، حیدر آباد دکن (کراچی: دارالادب، ۱۹۷۸ء)، ص ۱۴۱۔
- ۳۴۔ ایضاً، ص ۱۳۳۔
- ۳۵۔ ایضاً، ص ۱۳۳-۱۳۸۔
- ۳۶۔ عطیہ بیگم فیضی، *Iqbal* (بکینی: اکیڈمی اوف اسلام، ۱۹۷۷ء)، دیباچہ۔
- ۳۷۔ عطیہ بیگم فیضی، *Iqbal*، مطبوعہ اول۔
- ۳۸۔ *Iqbal* کی تازہ اشاعت ڈاکٹر رؤف پارکھی کے حواشی کے ساتھ ۲۰۱۱ء میں اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس کراچی کے زیر اہتمام ہوئی ہے۔ ستام اس میں سے حسن پارکھی، فیضی رحیم اور عطیہ کے قیام یورپ کی ساتوں تصاویر کو نکال دیا گیا ہے۔
- ۳۹۔ ضیاء الدین برقی، ترجمان اقبال از عطیہ بیگم (کراچی: اقبال اکیڈمی، ۱۹۵۶ء)۔
- ۴۰۔ *Iqbal* کا ایک اور اردو ترجمہ عبدالعزیز خالد نے کیا ہے جسے آئینہ ادب، لاہور نے ۱۹۷۵ء میں شائع کیا۔ اس کے علاوہ *Iqbal* میں شامل خطوط کا ترجمہ بعض حواشی کے ساتھ ڈاکٹر منظر عباس نقوی نے خطوط اقبال بنام عطیہ فیضی کے عنوان سے کیا ہے اور اسے شعیر ادوعلی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ نے ۱۹۷۳ء میں شائع کیا۔
- ۴۱۔ *Iqbal* میں شامل خطوط کا انگریزی متن بشیر احمد ڈار کی مرتبہ *Letters of Iqbal* میں حواشی کے ساتھ شامل کیا گیا ہے جسے اقبال اکیڈمی، لاہور نے ۱۹۸۷ء میں شائع کیا۔
- ۴۲۔ ایضاً، ص ۱۳۸-۱۳۹۔
- ۴۳۔ ایضاً، ص ۷۷۔
- ۴۴۔ عطیہ بیگم فیضی، *Iqbal*، ص ۱۲۔
- ۴۵۔ عطیہ بیگم فیضی، ترجمانہ تحصیل (آگرہ: مطبعہ مطہد عام، ۱۹۳۲ء)، دیباچہ۔
- ۴۶۔ یہ خطوط عطیہ بیگم نے کسی فروغ نام کے نام تحریر کرنے کی بجائے "دل و جان کے عزیزان" کے نام تحریر کیے ہیں لہذا ان کا حوالہ دیتے وقت حواشی میں مکتوب بنام اپیل، خانہ کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔
- ۴۷۔ عطیہ بیگم فیضی، *Iqbal*، ص ۹۔
- ۴۸۔ ایضاً، ص ۱۲۔
- ۴۹۔ ایضاً، ص ۱۱۔
- ۵۰۔ عطیہ بیگم فیضی، ترجمانہ تحصیل، ص ۶۲۔
- ۵۱۔ شتی کا لچ میں داخلہ حاصل کرنے والوں سے یہ امید کی جاتی ہے کہ وہ پہلے سے ہی ابتدائی معلومات کے حامل ہیں۔
- ۵۲۔ عطیہ بیگم فیضی، مکتوب بنام اپیل، خانہ غیر مطبوعہ (کراچی: مخزنہ فیضی رحیم آرٹ گیلری، ۲۹ ستمبر ۱۹۷۰ء کا احوال)۔
- ۵۳۔ ایضاً، یکم اکتوبر ۱۹۷۰ء کا احوال۔
- ۵۴۔ عطیہ بیگم فیضی، ترجمانہ تحصیل، ص ۲۱۔
- ۵۵۔ یہاں لفظ "منگوا کر" ہونا چاہیے تھا ایک سطر کے بعد بھی عطیہ بیگم نے لفظ "ملاوین" لکھا ہے اس جگہ بھی "منگوائیں" ہونا چاہیے۔
- ۵۶۔ عطیہ بیگم نے اپنے مکاتیب میں کئی جگہ منہجی بیگم کے لیے "مس" کا لفظ استعمال کیا ہے۔

- ۵۴۔ بخیرہ سے مراد زہرا بیگم ہیں۔
- ۵۵۔ ”نہن جان“ سے مراد زلی بیگم اور ”نہوں“ والدہ کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ یہ تینوں خواتین عطیہ بیگم کی زیادہ تر مخاطب ہیں۔
- ۵۶۔ عطیہ بیگم فیضی، مکتوب بنام اپہل خانہ غیر مطبوعہ (کراچی: بخرونہ فیضی رحمن آرٹ گیلری، کیمپریل ۱۹۰۷ء کا احوال)۔
- ۵۷۔ عطیہ بیگم فیضی، رسالہ تحصیل، ص ۵۷۔
- ۵۸۔ عطیہ بیگم فیضی، مکتوب بنام اپہل خانہ غیر مطبوعہ (کراچی: بخرونہ فیضی رحمن آرٹ گیلری، ۲ مارچ ۱۹۰۷ء کا احوال)۔
- ۵۹۔ ایضاً، ۶ مارچ ۱۹۰۷ء کا احوال۔
- ۶۰۔ عطیہ بیگم فیضی، *agb ai* ص ۱۵۔
- ۶۱۔ عطیہ بیگم ”کیوں“ کا لفظ کیسے یا کس طرح کے معنوں میں استعمال کرتی تھیں۔
- ۶۲۔ ”آ“ کا لفظ آئندہ کے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔
- ۶۳۔ عطیہ بیگم نے ان کا ذکر ۲۲ نومبر ۱۹۰۶ء کے احوال میں کیا تھا اور یہ رسالہ تحصیل میں اسی تاریخ کے تحت شائع ہوا تھا۔ ملاحظہ ہو رسالہ تحصیل، ص ۳۸۔
- ۶۴۔ یہاں عطیہ بیگم نے اس ریسٹورن کی بناوٹ تفصیل سے بیان کی ہے اور مرکزی گنبد کا خاکہ بھی بنایا ہے۔
- ۶۵۔ عطیہ بیگم فیضی، مکتوب بنام اپہل خانہ غیر مطبوعہ (کراچی: بخرونہ فیضی رحمن آرٹ گیلری، ۱۰ اپریل ۱۹۰۷ء کا احوال)۔
- ۶۶۔ شبلی نعمانی، خطوط شبلی بنام عطیہ فیضی و زہرا فیضی مرتب محمد اکبر زہری (آگرہ: شخصی پریس، سن)، ص ۷۳۔
- ۶۷۔ عطیہ بیگم فیضی، رسالہ تحصیل، ص ۶۵۔
- ۶۸۔ عبد القادر شیخ، دیباچہ ”باتکب ورا“، ایضاً، ص ۱۶۔
- ۶۹۔ روئیناد لٹریچر ایسوسی ایشن (لندن: ۶ نومبر ۱۹۳۱ء)، بحوالہ جاوید اقبال، رسالہ رود، حیات اقبال کا تشکیلی دور (لاہور: شیخ غلام علی ایڈٹرز، ۱۹۸۵ء)، ص ۲۰۲۔
- ۷۰۔ عطیہ بیگم فیضی، *agb ai* ص ۱۸۔
- ۷۱۔ بشیر احمد، *Letters of Iqbal* (لاہور: اقبال اکیڈمی، ۱۹۷۸ء)، ص ۳۰۔
- ۷۲۔ جاوید اقبال، رسالہ رود، حیات اقبال کا تشکیلی دور، ایضاً، ص ۱۷۹۔

مآخذ

- اختیار نامہ احمدی، احمد گنج مروی جزیرہ۔ قلمی۔ جلد دوم۔ کراچی: بخرونہ فیضی رحمن آرٹ گیلری، اگست ۱۸۹۸ء تا مئی ۱۹۰۲ء۔
- اختیار نامہ قبیلہ طیبی فیضی۔ قلمی۔ جلد پنجم۔ کراچی: بخرونہ فیضی رحمن آرٹ گیلری، اپریل ۱۸۷۹ء تا فروری ۱۸۸۵ء۔
- اقبال، جاوید، رسالہ رود، حیات اقبال کا تشکیلی دور۔ لاہور: شیخ غلام علی ایڈٹرز، ۱۹۸۵ء۔
- بھٹن، برٹش کمار۔ *Muslims in India*۔ جلد اول۔ دہلی: منوہر، ۱۹۷۹ء۔
- ورانی، سعید اختر، اقبال یورپ میں۔ لاہور: فیروز سنز، ۱۹۹۹ء۔
- ڈان، بشیر احمد۔ *Letters of Iqbal*۔ لاہور: اقبال اکیڈمی، ۱۹۷۸ء۔
- زہری، محمد اکبر۔ مسلم خواتین کی تعلیم۔ کراچی: آل پاکستان انجیکیشنل کانفرنس، ۱۹۶۱ء۔

- شکیل خرم علی۔ Iqbal, An Illustrated Biography۔ لاہور: اقبال اکیڈمی، ۲۰۰۵ء۔
- شیخ، عبدالحق اور۔ ویجاڑ "پانچک"۔ ا۔ شمولہ کلیات اقبال۔ لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۸۴ء۔
- طیب، جی، حسین بی۔ Badruddin Tyabji: A Biography۔ بمبئی: جمشیدک اینڈ کمپنی، ۱۹۵۲ء۔
- عروج، عبدالرؤف۔ اقبال اور دہزم اقبال حیدر آباد دکن۔ کراچی: فارالا وپ، ۱۹۷۸ء۔
- لیفی، عطیہ بیگم۔ مکتوب بنام اہل خانہ۔ غیر مطبوعہ۔ کراچی: ہفت روزہ لیفی رحمن آرٹس گیلری۔
- _____۔ ترجمانہ تحصیل۔ مرتب محمد یاسین عثمان۔ کراچی: اوارکیا ونگار گالری، ۲۰۱۰ء۔
- _____۔ ترجمانہ تحصیل۔ اگرہ: مطبع مفید عام، ۱۹۴۴ء۔
- _____۔ Iqbal۔ بمبئی: اکیڈمی وقف اسلام، ۱۹۴۷ء۔
- _____۔ Iqbal۔ مترجم عبدالعزیز خالد۔ آئینہ ادب لاہور (۱۹۷۵)۔
- کانپوری، عبدالرزاق۔ یاد ایام۔ حیدرآباد: محمد آفریں پریس، ۱۹۴۶ء۔
- منہاس، کسرلی۔ "اقبال اور قیام یورپ"۔ شمولہ نقوش اقبال نمبر (دسمبر ۱۹۷۷ء): ص ۷۷۔
- نعمانی، شکیل۔ مخطوطہ شبلی بنام عطیہ بیگم و ترہرا فیضی۔ مرتب محمد یاسین رحمانی۔ اگرہ: منشی پریس، سمان۔

وحید الظفر خاں *

اقبال کا تصور تنہائی: نظم ”تنہائی“ کے پس منظر میں

۳۱۵
وحید الظفر خاں

تنہائی فارسی زبان میں لکھی گئی اقبال کی انتہائی بصیرت افروز نظم ہے۔ جس میں تخیل کی روانی پوری توانائی کے ساتھ مفہوم کو منکشف کرنے میں وجدانی تسلسل کی تخلیق کرتی ہے۔ زاہدانا انتہا سراسر خودی کا اثبات اور فلسفہ وحدت الوجود کی نفی کے ساتھ ساتھ کائنات، خدا اور انسان کے باہمی تعلق کی رمزیت اور شاعرانہ فنکاری کا ایک غیر معمولی شاہکار نظر آتی ہے۔ جب آپ اقبال کے تصور تنہائی سے متعارف ہوتے ہیں تو آپ محسوس کرتے ہیں کہ شعری روایت کا تصور تنہائی دھیرے دھیرے کہیں تحلیل ہو رہا ہے اور ایک ایسا تصور ابھر رہا ہے جو آپ کو کائنات کی عظیم الشان وسعتوں سے ہم آمیز کرتے ہوئے آپ کے وجود کو ایک خاص انداز میں منفرد اور ممتاز کر رہا ہے۔ کیونکہ یہ تصور تنہائی کسی محبوب سے پھٹنے یا روایتی ہجر و فراق کے تجربے سے کوئی ربط نہیں رکھتا اور نہ ہی دنیا کی شورشوں سے اکٹا کر فطرت کی آغوش میں پناہ لینے کی آرزو کا اظہار ہے۔ یہ ایک روح کا سفر ہے جو روح کے اندرون میں طے ہوتا ہے۔ اس نظم میں جن موجودات ارضی و سماوی کو مکالمے کے لیے منتخب کیا گیا ہے وہ بالترتیب قرآن کی سورۃ الانبیاء کی ۳۰، ۳۱ اور ۳۲ آیات میں موجود ہیں جہاں پہلے سمندر پھر پہاڑ اور آخر میں چاند کا تذکرہ صراحت کے ساتھ کیا گیا ہے۔^۱ (کیا یہ محض اتفاق ہے یا شاعر نے دانستہ طور پر ان آیات قرآنی کی ترتیب و تسلسل کو شاعرانہ نغمہ نگاری کے ساتھ انتہائی فنکارانہ فطانت سے آراستہ کیا ہے؟)

سمندر کی گہرائیوں سے آفاق کی بے کراں بلندیوں تک تمام مظاہر موجودات خالق کی خلاقی کا لافانی نمونہ ہیں۔ ہر تخلیق اس کی مناجی کی عظمت کی بزبان خود شاہد ہے جو باہمی ربط و اتصال سے ایک منضبط وحدت میں مصروف کار ہیں۔ سوائے انسان کے جو براہ راست ذات خداوندی سے ربط و اتصال کا داعی ہے۔ انسان کے سوز و دروں سے یہ عظیم کائنات پوری طرح محروم ہے۔ انسان اس کائنات کا ایک ناقابل تقسیم حصہ ہوتے ہوئے بھی کائنات سے ماورا ہے۔ اپنی ذات کے عرفان کے تجسس و تلاش سے عرفان خدا کا حصول ایک ایسا مقصد ہے جو کائنات کے اس یو قلموں موجودات سے انسان کے درمیان ایک حد فاصل قائم کرتا ہے اور یہی وہ تصور تنہائی ہے جو اقبال کے وجدانی تجربے کا ماحصل ہے۔ جو عظمت آدم کا نقیب ہے۔ اس کائنات کی وسیع و عریض پہنائیوں میں انسانی مقام علویت کا نمائندہ ہے۔ کیونکہ اس جیسا کوئی دوسرا وجود پیدا ہی نہیں کیا گیا۔ تمام مظاہر کائنات آدم کی وحدت اور اس کے وجود کی اکائی کے گواہ بن کر اس صداقت کی توثیق کرتے ہیں۔

مزید وضاحت کے لیے نظم سے براہ راست استفادہ ضروری ہے جو صرف چار بندوں پر مشتمل ہے۔ جس میں ہر بند اپنی انفرادیت کا حامل ہوتے ہوئے بھی ایک غیر مرئی داخلی رشتے سے باہم دگر پیوست ہے۔

وحید الطیر خان

ب بحر رنم و سفتسم ب موج بیتابی
ہمیشہ در طلب استی چه معکلی داری؟
ہزار لولوی لالاست در گریبانت
دون سینہ چو من گوہر دلی داری
تجید و از لب ساحل رمید و بچ نگفت^۲

تجمل عارفانہ سے کام لیتے ہوئے موج کے اضطراب و بیتابی سے استفسار کیا گیا ہے کہ کیا وہ بھی انسانی دل کی طرح طلب و جستجو کی مسلسل تڑپ اور بے چینی سے مملو ہے۔ جس کا جواب مکمل خاموشی کی صورت میں دیا گیا ہے لیکن یہ سکوت بے حد معنی خیز ہے۔ ”سکوت لالہ و گل سے کلام پیدا کر“^۳ Silence is the language of poetry کو مد نظر رکھتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ جواب کے لیے زبانی گفتگو ضروری نہیں۔ سمندر کی موج کے رد عمل ”پید و رمید“ میں سوال کا واضح جواب موجود ہے، جس سے ایک احساس محرومی اور پیچھتاوا ابھرتا ہے۔ کیونکہ بارامانت کو اٹھانے میں زمین و آسمان قاصر رہے صرف انسان نے اس بارامانت کو

اٹھانے میں پیش قدمی کی یہ ہی وجہ ہے کہ اس سوال کا سامنا ناقابل برداشت ہے۔ سوزوروں متاع بے بہا ہے جس کی محرومی کا احساس فرار کی طرف مائل کرتا ہے جو لفظ ”رمید“ سے ظاہر ہے۔ اس ناقابل تلافی نقصان سے جو کرب و اضطراب ابھرتا ہے اس کیفیت کی وضاحت ”سپید“ سے ہوتی ہے۔

قرآنی وضاحت جس کی توثیق موجودہ سائنسی نظریات سے بھی ہو چکی ہے کہ ہر شے کی تخلیق کا محرک پانی ہے۔ اس روئے زمین پر انسانی زندگی کے ساتھ ساتھ جو بھی موجودات زندگی کا رعاش سے لبریز ہیں ان کے ابتدائے آفریش میں پانی کے عنصر کی بنیادی کارکردگی ہے یہاں تک کہ جیسا قرآن کہتا ہے کہ وکان عرشہ علی الماء^۴ (اللہ تعالیٰ کا عرش پانی پر تھا)۔ غالباً یہی وجہ کہ اقبال نے اس نظم کی ابتدا اصول حیات (Principle of Life) کے بنیادی عنصر سے ہی کی ہے۔ یعنی سمندر جو مصدر حیات بھی ہے اور محرک حیات بھی اور جہاں یقینی طور پر تخلیق کے بنیادی رموز موجود ہیں جس کی تصدیق قرآنی آیات میں خاص طور پر سورۃ الانبیاء کی یہ آیت وجعلنا من الماء کل شیء حی^۵ (ہم نے پانی سے ہر شے کی تخلیق کی اور زندگی پیدا کی)۔ اقبال کے بقول سمندر محرک حیات ہونے کے باوجود بھی جذب و شوق اور سوز آرزو سے محروم ہے حال آنکہ اس کا شکل اول ابدار موتیوں کے خزانے سے معمور ہے مگر گوہر دل سے خالی ہے۔ کسی چیز کی برتری یا کمتری کی اہمیت واضح کرنے کے لیے تقابلی ضروری ہوتا ہے جو منطقی فیصلے پر مبنی ہوتا ہے۔ اس نظم میں اقبال نے اسی تکنیک کو بروئے کار لاتے ہوئے محض وجدانی تصور پر ہی انحصار نہیں کیا ہے۔ عقلی پہلو کو بھی مد نظر رکھا ہے۔ دوسرا ہند ملّا حظہ کریں:

بہ کوہ رفتم و پرسیدم این چہ بیدر دست
رسد بگوش تو آہ و نغان غم زدہ ای
اگر بہ سگ تو لعلی ز قطرہ خونست
کی در آ بہ سخن با من ستم زدہ ای
بخود خزید و نفس در کشید و بچ نکفت^۶

یہاں مخاطب براہ راست پہاڑ سے ہے اس بنیاد پر کہ شاید یہ صاحب دل ہو اور میرا ہم نشین بن سکے میری آہ و نغان سے اس سگ ناز میں کوئی بل چل ہو اور میرا غم بانٹ سکے تاکہ تنہائی کے اضطراب کو سکون میسر ہو۔ شاید اس عظیم جسم میں کوئی ایسا اعلیٰ موجود ہو جس کی قطرہ خوں سے نمو ہوئی ہو جو سوز و رنج کی تپش کا

اندمال کر سکے جو اس کرب تہائی میں غم گسار بن کر شریک فغاں ہو سکے۔ لیکن یہاں بھی دستک رائیگاں گئی۔ آہ بے اثر ہوئی پہاڑ نے کوئی التفات نہ کیا اور بے نیازی سے اپنی ذات میں سمٹ کر دم سادھ لیا اور ہر سکوت شہت کرنی۔ سطح زمین پر بلند ترین وجود پہاڑ ہے اس کے بعد خلاے بسیط کا فلک سے اتصال ہے۔ روایتی شاعری کے پیش نظر آہ و فغاں کا سفر عمودی ہے جو آسمان کی طرف مائل پرواز ہے۔ زمین سے آسمانوں تک جانے والی آہ و فغاں یقیناً پہاڑ کی چوٹیوں سے گذرتی ہے۔ اس امکان کو مد نظر رکھتے ہوئے شاعر کا استفسار کہ پہاڑ نے اس کی آہ و فغاں کو ضرور سنا ہوگا ایک شاعرانہ منطق رکھتا ہے لیکن یہاں ایک مزید اہم نکتہ یہ بھی ہے کہ قرآن کی سورۃ الانبیاء میں بھی پانی کے فو را بعد پہاڑ کا تذکرہ کیا گیا ہے، جو پہاڑ کے انتخاب کو ایک نئی جہت عطا کرتا ہے وجعلنا فی الارض رواسی ان تعبد بہم^۷ (ہم نے پہاڑوں کو زمین میں منحوں کی طرح بیوست کیا)۔ گویا یہ بھی شاعر کے ارادی شعری منصوبے کا ایک ضروری حصہ ہو، وگرنہ اس روئے زمین پر بے شمار مظاہر فطرت پھیلے ہوئے ہیں اس لیے یہ انتخاب ایک سوچے سمجھے منصوبے کا اشاریہ بھی ہو سکتا ہے اور تہائی کے احساس کو شہادت کے ذریعے تقویت فراہم کرتا ہے۔

وہ دراز مدیم ز ماہ پر سیدم
سفر نصیب، نصیب تو منزلی است کہ نیست
جہان ز پر تو سیمای تو سمن زاری
فروغ داغ تو از جلوہ ولی است کہ نیست
سوی ستارہ رقیبانہ دید و ہیج گلفست^۸

اقبال کی شعری کائنات میں چاند کا کردار پیغام رساں کا بھی ہے ”کہیں قریب تھا، یہ گفتگو کرنے سنی / فلک پہ عام ہوئی، اختر سحر نے سنی“^۹ بانجی درا کی نظم ”چاند“ میں اقبال چاند کے کردار سے اپنی کیفیت کا موازنہ اسی طرح کرتے ہیں۔

آہ میں جلتا ہوں سوز اشتیاقی دید سے
تو سراپا سوز داغ معجب خورشید سے
تو طلب خو ہے تو میرا بھی یہی دستور ہے
چاندنی ہے نور تیرا، عشق میرا نور ہے
پھر بھی اے مایہ میں! نہیں اور ہوں تو اور ہے

درد جس پہلو میں اٹھتا ہو، وہ پہلو اور ہے
گرچہ میں ظلمت سراپا ہوں، سراپا نور ٹو
سیکڑوں منزل ہے ذوق آگہی سے دور ٹو^{۱۰}
اسی مفہوم کی دوسری نظم ”جگنو“ میں اس طرح دوہراتے ہیں:

یہ چاند آسمان کا شاعر کا دل ہے گھیا
واں چاندنی ہے جو کچھ، یاں درد کی کک ہے^{۱۱}

یہاں درد کی کک، ذوق آگہی، عشق کا نور، سوز اشتیاق دیدہ، ایسے انسانی تجرباتی کیفیات ہیں جن سے چاند محروم ہے۔ اور یہی وہ امتیازی تقابل ہے جو شاعر کے مافیہ کی ترسیل میں catalyst کا کام کرتا ہے اس بند میں اسی تقابلی کیفیت کے اظہار کے لیے استفسارانہ تکنیک کو بروئے کار لایا گیا ہے۔ جس کا ایک اعتراضی پہلو اس شعر سے نمایاں ہے:

انجمن ہے ایک میری بھی جہاں رہتا ہوں میں
ہرم میں اپنی اگر لکھتا ہے ٹو، تنہا ہوں میں^{۱۲}

اقبال نے بحر کوہ اور قمر کو اس نظم میں بحیثیت شاہد پیش کیا ہے جو بیک وقت کائنات کا سہیل بھی ہیں اور انفرادی کردار کے روپ میں بھی جلوہ گر ہیں۔ اس بند میں چاند کا ستاروں کی طرف رقیباً نمانداز سے دیکھنا دو سطحوں پر جانچا جاسکتا ہے۔ پہلا یہ کہ ستاروں کے پاس وہ داغ ہی نہیں ہے جو سائل کمان کی طرف ملتفت کرے اور وہ سوز و آرزو کی بابت سوال کرے۔ اور دوسرا سبب یہ کہ چاند کی روشنی مستعار ہے اور ستارے اپنی ذاتی ضو سے مستغیر ہیں۔ اس لیے بھی رقابت کا عنصر فطری ہے۔

جس طرح بحر کی موج نے رد عمل سے اپنے جواب کو واضح کیا ہے اسی طرح کوہ و قمر کے رد عمل سے جواب حاصل کیا گیا ہے۔ یہ شعری طریقہ فنی ندرت کا ایک اعلیٰ نمونہ کہا جاسکتا ہے جہاں body language کو جواب کی ترسیل کا ذریعہ بنایا گیا ہے اور ”ہیج ٹگفت“ میں پوری گفتگو کو سمیٹ لیا گیا ہے۔ پھر یہ بدل کریوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ اقبال نے مظاہر فطرت کو اپنی فنکارانہ جودت سے تشخص تو بخشنا ہے لیکن نطق سے محروم رکھا ہے۔ کیونکہ حقیقتاً بھی موجودات سماوی و ارضی جسم تو رکھتے ہیں لیکن قوت گویائی سے یکسر عاری ہیں چنانچہ نطق کا کام اشاراتی زبان سے لیا ہے۔ جسمانی حرکات و اشارات سے حاصل شدہ جواب کہیں نیا وہ واضح اور موثر

ہے مزید خوبی یہ بھی ہے کہ ہر کردار کی شخصیت کو پیش نظر رکھتے ہوئے اس کے رد عمل کا تعین کیا گیا ہے یعنی اس کی فطری حرکات و سکنات کے عین مطابق ہی اس کے جواب کی وضاحت کی گئی ہے جیسے موج کے لیے ”تپید و رمید“ پہاڑ کے لیے ”بخو و خزید و نفس و رکشید“ اور چاند کے لیے ”رقیبانہ دید“ کا استعمال کیا گیا ہے جو کسی بھی اعتبار سے ناموزوں یا غیر متعلق نظر نہیں آتا بلکہ درحقیقت اس سے موزوں ترین عمل یا رد عمل کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ جسے ہم فنکار کی ژرف نگاہی اور باریک بینی کا اعلیٰ نمونہ کہہ سکتے ہیں۔

اس ضمن میں یہاں ایک سوال یہ ابھرتا ہے کہ بحر، کوہ اور قمر جیسے کرداروں کو ہی کیوں منتخب کیا گیا۔ کیا اس انتخاب کے منطقی مضمرات بھی ہیں؟ کسی شعری حکمت کو بھی پیش نظر رکھا گیا ہے یا سرسری طور پر جو ذہن میں ابھرا شعری پیکر بنا دیا گیا۔ اس انتخاب کا منطقی راز ایک حیرت انگیز مسرت سے شرابور کر دیتا ہے۔ اقبال جیسے عظیم شاعر کے یہاں سرسری طور پر بے مقصد کسی لفظ کا استعمال نہیں پایا جاتا۔ لیکن مقصد تک رسائی کے لیے گہری نظر اور فکری تحقیق کی شرط لازمی ہے۔

سمندر کی عمیق گہرائیوں سے فراز کوہ تک مظاہر موجودات کے تین منطقے سامنے آتے ہیں۔ آبی منطقہ، ارضی منطقہ اور فضائی منطقہ۔ لیکن ان تین منطقوں سے کائنات کی تکمیل نہیں ہوتی جس سے یہ کہنے کا استحقاق حاصل نہیں ہوتا کہ ”در جہان تو یک ذرہ آشنائیم نیست“ اس جہان کی تکمیل کے لیے کزوہ آسمانی کی شمولیت ضروری ہے چنانچہ کزوہ آسمانی کی نمائندگی کے لیے چاند ستاروں کے ذریعے اس مرحلے کو پورا کیا گیا ہے۔ اہم ترین نکتہ یہ ہے کہ نظم کے تین بندوں میں کس سلیقے کے ساتھ پوری کائنات کی تشکیل کی گئی ہے، جو جذب دروں اور قلبی اضطراب کے ارتعاش سے مابلد ہے۔ ساتھ ساتھ سورۃ الانبیاء کی آیت کے ترتیب و تسلسل کا بھی واضح حوالہ موجود ہے: *وہو الذی خلق الجبل والنہار والشمس والقمر کل فی فلك یسبحون*^{۱۳} (اس نے شب و روز اور چاند سورج کی تخلیق کی جو آسمان میں اپنے اپنے دائروں میں سرگرم سفر ہیں)۔

قرآن بھی پانی، پہاڑ اور احجام فلکی کی شمولیت سے کائنات کی تکمیل کا اعلان کرتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غالباً اقبال نے اس نظم کے تار و پود سورۃ الانبیاء کی مسلسل آیات سے بُنے ہیں جو سمندر کی گہرائیوں سے بتدریج اور بمراحل مائل بارقہا ہیں، جس کا دوسرا پڑاؤ پہاڑ اور تیسرا ٹھہراؤ آسمانی چاند اور آخری منزل بارگاہ ایزدی ہے۔

ہر بند میں آخری مہر سے پہلے دل کے وجود کے بارے میں اشتہار ہے۔ ”دل“ جو اقبال کی شاعری کا مرکزی موزیف ہے جس کے اطراف میں ساری کائنات کا مدوجز رہنکا مہ خیز ہے۔ ”دل“ جو بارامانت کا حامل ہے۔ دل جو عرفان کی منزلوں میں وصل و فراق کا نمائندہ ہے۔ دل جو عشق کا خزانہ، محبت کا مدینہ اور سوز و آرزو کا سفینہ ہے۔ اسی تسلسل میں یہ بند دیکھیے:

شدم محضرت یزدان گذشتم از مہ و مہر
کہ در جہان تو یک ذرہ آشنایم نیست
جہان جی ز دل و مشت خاک من ہمہ دل
چمن خوش است، دلی درخورد نوایم نیست
تمیمی بلب او رسید و بچ گفت^{۱۴}

نظم کا آخری بند جس کو حاصل کلام کہا جاسکتا ہے اپنی معنویت اور بلاغت ترسیل کے اعتبار سے انتہائی وقیع نظر آتا ہے یہاں انسان کے اشرف المخلوقات ہونے کا منطقی جواز موجود ہے۔ کائنات کی تخلیق آدم کے لیے کی گئی ہے۔ اور آدم کو صرف خدا کے لیے پیدا کیا گیا ہے جو اس کو شرف نیابت سے سرفراز کرتا ہے۔ آدم کا اس کائنات سے کوئی براہ راست تعلق اور کوئی رشتہ نہیں ہے اسی لیے مظاہر کائنات میں اپنا ہم نفس تلاش کرنے کا اظہار ایک ironical statement سے نیا وہ اہمیت نہیں رکھتا۔ ”نفسحت فیہ من روحی“ صرف انسان اور خالق کا درمیانی رابطہ ہے۔ روزا زل میں اس کا بیباق بھی لیا جا چکا ہے جہاں تمام ارواح نے بیک زبان اعتراف کیا کہ ”ہاں تو ہمارا رب ہے“ اور اسی لیے بارامانت کو بخوشی اٹھا لیا۔ جس کی سعادت سے زمین و آسمان محروم رہے۔ ان حوالہ جات کے پس منظر میں مظاہر کائنات میں غم گساری تلاش کرنا معصومانہ اور طفلانہ طریق کار کے سوا کیا ہے۔ اور ایسے سوال کا جواب ایک مشتقانہ تبسم کے سوا کیا ہو سکتا ہے۔ جیسے کوئی دانش مند کسی بچے کے نادان سوال پر مسکرا کر خاموشی اختیار کر لے۔ شاعر کا مقصد صرف اتنا ہے کہ انسان علائق دنیاوی سے ابھر کر صرف جلوہ گہذات میں اپنا ما من تلاش کرتا ہے۔

سبق ملا ہے یہ معراج مصطفیٰ سے مجھے
کہ عالم بشریت کی زد میں ہے گردوں^{۱۵}

فرش سے عرش کا عمودی روحانی سفر مختلف درجات کو طے کرتے ہوئے خالق حقیقی سے ہم کلام ہونے

کا شرف حاصل کرتا ہے۔ یہ تجربہ بالکل اس طرح کا ایک رویا (epiphany) ہے جس کے بارے میں خسرو کا کہنا ہے کہ:

خدا خود میر مجلس بود اندر لا مکان خسرو
محمد شمع محفل بود شب چائے کہ من بودم
یہ عشق کی ایک جست کا عملی نمونہ ہے کہ کس طرح زمین و آسمان کی پنہائیاں سمٹ جاتی ہیں اور
سائلک کامرانی سے سرخ رو ہو جاتا ہے۔

عشق کی ایک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسمان کو بے کراں سمجھا تھا میں^{۱۶}
جاوید نامہ کے مندرجہ ذیل اشعار نظم کے بطلونی مفہوم اور تہہ نشین اضطراب کا آئینہ دار ہیں:
گفت روی ”دور“ گروں نور
در دل او یک جہان سوز و درد
چشم جز بر خود شمع کشادہ ای
دل بہ کس نا دادہ ای، آزادہ ای
تند سیر اندر فراخاے وجود
من ز شوقی گویم او را زندہ روڈ“^{۱۷}

اپنے فراقی وجود میں تدبیر ہونے کا محرک وہ دل ہی ہے جو ایک جہان سوز و درد ہے۔ جس کا اظہار
”جہان تہی ز دل و مشت خاک من ہمہ دل“ میں وضاحت سے موجود ہے۔ ”تیسمی بلب او رسید و پیچ
گفت“ دراصل اسے ایک mystic اور mysterious تجربہ کہا جاسکتا ہے اس شعری تجربے میں عام انسانی
ذہن کو شامل کرنے اور عہد و معبود کے رشتے کی معرفت اور قربت کے اظہار کے لیے ضروری ہے کہ ایسے
انسلاکات سامنے لائے جائیں جن کے ذریعے ترتیل میں سہولت پیدا ہو سکے۔ قرآن میں بھی اسی طریقہ کار کا
اظہار موجود ہے۔ سورۃ الرحمن میں اللہ تعالیٰ کے چہرے کو اس کی ذات سے منسوب کرتے ہوئے کہا گیا ہے:

و یفیی وجہ ربک ذوالجلال والاکرام^{۱۸} (اور تیرے رب کا چہرہ جلال و عظمت والا ہمیشہ
رہے گا) ابن عربی نے اس صوفیانہ تجربے کو اس طرح بیان کیا ہے:

In the beatific vision God manifests Himself to the elect in general epiphany which assumes various forms corresponding to the mental conception of God formed by the faithful on earth. The vision impregnates the elect with Divine Light.^{۱۹}

(اللہ تعالیٰ اپنے منتخب بندوں کو اپنے دیدار سے شرف کرتا ہے جو مختلف اشکال میں بندے کے ذہنی ادراک و تصور کی استعداد کے مطابق اس پر ایک دنیا کے ذریعے منکشف ہوتے ہیں۔)

اقبال کی شعری کائنات؛ انسان، خدا اور کائنات کے باہمی تعلق کے مضمرات سے مملو ہے۔ یہاں انسانی وجود کی معنویت اس کے معصود تخلیق سے مربوط ہے۔ جس کی صراحت قرآن میں نکھری ہوئی ہے۔ اقبال کی شعری تفہیم کے تناظر میں قرآن کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اقبال کی وجدانی فکر کی جڑیں عموماً قرآن اور حدیث میں پیوست نظر آتی ہیں جب آپ اقبال کے علمی مآخذ کے پس منظر میں اس نظم کے تصور تنہائی کی تہہ نشین معنویت کی تلاش کریں گے تو آپ کو مختلف ابعاد نظر آئیں گے۔

اس تصور تنہائی میں ایک احساس برتری کی روچاقتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ انسان جیسے جیسے بلند مراتب حاصل کرتا جاتا ہے تنہا سے تنہا ہوتا جاتا ہے۔ خدا بلند تر عظیم تر ہے اسی لیے تنہا ہے۔ اس کی وحدانیت ہی اس کی تنہائی ہے۔ احدیت، انفرادیت یا اکیلا ہونا ہی عدیم المثال ہوتا ہے۔ اسی نوع کی تنہائی بھی منفرد ہوتی ہے۔ دنیا میں رہتے ہوئے دنیا کے علائق سے بلند تر مقام پر پہنچنا تنہائی ہے۔ یہ ایک ایسا تجربہ بھی ہے جس میں کرب و سکون بیک وقت موجود ہے۔ کرب پھٹنے کا اور سکون تنہا ہونے کا۔ کرب و سکون کا یہ امتزاج ایک ایسی تحریک پیدا کرتا ہے جس سے آرزو کا نمود ہوتا رہتا ہے۔ ”قلندر جزو حرف لا الہ کچھ بھی نہیں رکھتا“ یہ احساس قلندری تنہائی ہے۔ یہ تنہائی کا دوسرا نام قلندری بھی رکھا جاسکتا ہے۔ جس کو اقبال ”لذت تنہائی“ سے تعبیر کرتے ہیں۔ ساری تنگ و دو آرزو کی تحریک سے جنم لے کر ذات الوجود کو پستی سے بلندی کی طرف مہیض کرتی ہے اور جوں جوں بلندی کے مقامات آتے جاتے ہیں تنہائی منزلہ ہوتی جاتی ہے اور پھر ذات کا آئینہ خودی حیرت فروش بن جاتا ہے۔ اور سا لک لک لذت یکتائی سے ہم کنار ہو جاتا ہے۔

زمینی سطح پر تنہائی انسان کا ایک ایسا حسی تجربہ ہے جو زمان و مکان کی قیود میں محصور نہیں کیا جاسکتا۔ انسانی نفسیات کی آفرینش میں ہم نشینی کے ہتراز کے ساتھ ساتھ تنہائی کے کرب کا بھی آمیزہ موجود ہے۔ وصل و فصل کا یہ ڈراما انسانی ذہن کے اسٹیج پر ہمیشہ سے کھیلا جاتا رہا ہے۔ فنکاروں نے اپنی فنی ندرت کے التزام کے ساتھ تنہائی کے تجربے کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے۔ یہ ایک ایسا آفاقی منظر نامہ ہے جو صدیوں کی وسعتوں میں پھیلا ہوا ہے۔ انسانی تاریخ کے وسیع کیٹس پر تنہائی کی بے شمار داستانیں درج ہیں جہاں خارجی اور داخلی سطح پر وقت اور مقام سے آزار تنہائی کا تجربہ موجود ہے۔

اقبال کی پوری نظم ایک ironical statement نظر آتی ہے۔ سطحی طور پر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاعر اپنی تنہائی سے بے زار ہے اور کسی ہم نفس کا متلاشی ہے لیکن اگر غنیر غائر اس کی رمزیت کو تلاش کیا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ تصور تنہائی کو glorify کیا گیا ہے تاکہ انسانی وجود کو علاقہ دنیاوی سے منزہ کرتے ہوئے اس کے معصود تخلیق کو نمایاں کیا جاسکے۔ یہ ہی وہ تنہائی ہے جو مطلوب و مقصود مومن ہے اور اس کو تمام کائنات سے افضل و برتر بناتی ہے۔

تنہائی کا دوسرا پہلو اپنی خودی (real self) کی تلاش بھی ہو سکتی ہے جس کو اقبال نے روایتی شاعری سے اٹھا کر گہری معنویت کے ساتھ شعری قالب میں ڈھالا ہے۔ نظم میں جو کچھ نظر آتا ہے وہ محض التباس نظر ہے جس کے مغز اور معنویت کا انکشاف بصیرت کا تقاضا کرتا ہے۔ جیسے ہی انسان کو اپنی ذات کی شناخت کا عرفان ہوتا جاتا ہے اس میں تنہائی کا احساس بیدار ہوتا جاتا ہے اور وہ اپنی اصل کی طرف لوٹنا چاہتا ہے جہاں سے وہ بنیادی طور پر تعلق رکھتا ہے۔ کل شئی يرجع الی اصلہ (ہر چیز اپنی اصل کی طرف لوٹتی ہے) کے بمصداق انسان بھی اسی جگہ کا آرزو مند رہتا ہے جہاں سے وہ آیا ہے۔ اس لیے مظاہر فطرت انسان کی تڑپ، اضطراب اور بے چینی میں اس کے مونس و ہمدرد نہیں بن سکتے۔ کیونکہ وہ اس وجدانی تجربے سے نا آشنا ہیں۔

ہم اس کیفیت کو کائناتی تنہائی بھی کہہ سکتے ہیں۔ انسان کسی بھی نئی جگہ پر تنہائی کے احساس سے فطری طور پر دوچار ہوتا ہے۔ جنیبت کے احساس کا دوسرا نام تنہائی ہے، کائنات اجنبی ہے ”یہ گنبد مینائی یہ عالم تنہائی“ یہاں عالم ذو معنی ہے۔ ایک عالم کا مفہوم کائنات ہے اور دوسرا عالم انسانی کیفیت کو اجاگر کرتا ہے یعنی کائنات اور انسان دونوں اپنی اپنی جگہ پر تنہا ہیں کیونکہ دونوں ایک دوسرے کے لیے اجنبی ہیں۔ اس تنہائی کا

شعور صرف انسان کو ہی بخشا گیا ہے وہی محسوس کر سکتا ہے کہ وہ اصلاً اس کائنات سے تعلق نہیں رکھتا اس کا تعلق کسی اور مقام سے ہے جس کی طلب و جستجو میں وہ مضطرب ہے۔

مغربی شاعر فطرت ورڈز ورتھ کی شعری کائنات میں مظاہر فطرت غم گسار، چارہ ساز، رہنما، وغیرہ کا رول ادا کرتے ہیں۔ اقبال کے یہاں یہ مظاہر فطرت انسان کے لیے بیگانہ محض ہیں۔ ورڈز ورتھ کا رویہ غم دنیا سے فراق حاصل کرنا اور مظاہر فطرت کی آغوش میں پناہ تلاش کرنا ہے۔ اقبال کا رویہ کہیں ارفع ہے اس کے لیے موجودات فطرت تنہائی کا سد باب نہیں ہیں یا اس کے روحانی کرب و اضطراب کا مداوا نہیں ہیں۔ اقبال کا وژن انسان کو مظاہر فطرت سے بالاتر لے جاتا ہے۔ اس کے لیے مظاہر فطرت اپنے اپنے وجود میں محدود اور انسان کے مقام اعلیٰ سے کم تر اور ناقص۔ اسی لیے اقبال کے تصور تنہائی کا spectrum کہیں زیادہ وسیع ہو جاتا ہے۔ W. B. Yeats کی شاعری میں بھی ورڈز ورتھ کی طرح مظاہر فطرت انسان کی سکون افزائی اور قلبی فرحت و امنیاء کا سبب ہیں۔ کولریج، میلی، کیٹس بھی دنیا کی آشفٹہ سامانی سے گھبرا کر اپنی تصورات کی دنیا میں فراق حاصل کرتے ہیں۔ مقصد! تنہائی کی برکتوں سے مستفید ہونا اور گردش روزگار سے نجات حاصل کرنا ہے۔ مغربی شعرا کے یہاں عزت گزینی باعث رحمت ہے جو فوری طور پر غم دوراں سے نجات بخشتی ہے۔ لیکن اقبال کے لیے اس کائنات کی اجنبیت اس کے احساس تنہائی کو مزید گہرا بناتی ہے یہی وہ دنیاوی فرق ہے جو اقبال کے تصور تنہائی کو دوسرے شعرا سے ممتاز کرتا ہے۔

اگر اس وسیع سے وسیع تر تاظر میں جائزہ لیا جائے تو یہ تصور تنہائی انفرادی بھی ہے اور اجتماعی بھی۔ کیونکہ پوری انسانیت بحیثیت ایک کل کے ایک اکائی بن جاتی ہے اور پھر اپنے محیط کے دائرے سے باہر نکل کر قرون اور صدیوں پر پھیل جاتی ہے۔ زمان و مکان کے قیود و حدود کو توڑتی ہوئی اولاد آدم کے تسلسل سے آدم تک پہنچتی ہے۔ وہ آدم جو تمام انسانیت کا مبداء ہے۔ اور تنہائی کے کرب کا ابتدائی آشنا جس کے بارے میں قرآن کا واضح اعلان موجود ہے۔ الذی خلقکم من نفس واحدة^{۲۰} (وہ جس نے تمہیں ایک نفس سے پیدا کیا)۔ اور یہی وہ نفس واحد ہے جو آج بھی کرب تنہائی سے فغاں بہ لب ہے۔ اجمالاً اس نظم کے بارے میں Plotinus کا قول بھی معتبر نظر آتا ہے:

The flight of the alone to the alone

(تنہائی کی پرواز تنہائی کی جانب)

یہ ایک انتہائی مربوط و منضبط اور محاکاتی نظم ہے۔ اس کی pictorial imagery کی ہر image تنہائی کے تصور کو مزید گہرائی عطا کرتی ہے۔ یہاں تخیل کی رفعت، احساس کی شدت اور الفاظ کی جودت مل کر ایک اکائی کی تخلیق کرتے ہیں جس کو نامیاتی کل بھی کہا جاسکتا ہے۔ images کی تجسیم کاری کے ذریعے مکالمے کا کام لیا گیا ہے جو کسی حد تک dramatic monologue کی تکنیک سے مماثل ہے۔ اور نظم کو ایک ڈرامائی pattern عطا کرتا ہے۔ نظم کا ہر بند ایک موسیقی آہنگ سے شریب اور نظر آتا ہے۔ ہر لفظ ایک ایسے آہنگ میں ڈوبا ہوا ہے جیسے لفظ نہ ہو بلکہ کسی نغمے کا ٹر ہو جو کسی روحانی مضرب سے ایک دلکش symphony میں ڈھل گیا ہو۔ اس نظم میں کردار حقیقی (realistic) نہیں بلکہ بعض عنصری کیفیت کی ترجمانی کے لیے وضع کیے گئے ہیں۔ پوری نظم ایک علامتی اظہاریے کے مترادف ہے جو اپنی بیونگی اور انضباط (coherence and organisation) کے اعتبار سے انتہائی زرخیز ہے۔ اس نظم میں جو روحانی تجربہ سطح پر نظر آتا ہے وہ محض تجربے کی حیثیت سے زیادہ اہم نہیں بلکہ ان اقدار کی وجہ سے معنی خیز اور اہم بنتا ہے جو اس کی گہرائیوں میں مضمر ہے اور اس کے لیے قوت نمونہ فراہم کرتا ہے۔ جو موجودات کے نفسی مظاہر سے بلند ہو کر ان کی بطونی ماہیت کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ اور جو سائنسی تصور کائنات کو مصور کائنات کی ہمہ گیری سے مربوط کرتا ہے۔ جو ہمہ اوست یا از ہمہ اوست کی فلسفیانہ موشگافیوں سے ورالور کی ان مستتر حقائق کو واضح گف کرتا ہے جو ذہن انسانی کی محدود وسعتوں میں جلوہ گر ہو سکتے ہیں۔ زبان کے حدود و قیود کے باوجود اقبال کا رہا رنگ اور تون سن تخیل سبک گامی سے شعری کائنات کے ایسی منازل طے کرتا نظر آتا ہے جہاں تک پہنچنے کے لیے سبھی بلوغت گزیرے۔

۳۱
حالات الطریقۃ

حراشی و حوالہ جات

- * سابق ڈین، شعبہ انگریزی، کلاں یونیورسٹی، اتر اکتھ۔
- ۱۔ سورۃ الانبیاء کی آیات نمبر ۳۰ تا ۳۲ کا ترجمہ درج ذیل ہے:
- ”کیا کافر لوگوں نے یہ نہیں دیکھا کہ آسمان و زمین باہم ملے چلے تھے پھر ہم نے انہیں جدا کیا اور ہر زلہ و جزیر کو ہم نے پانی سے پیدا کیا، کیا یہ لوگ پھر بھی ایمان نہیں لاتے۔ اور ہم نے زمین میں پہاڑ بنا دیے تاکہ وہ مخلوق کو ہلا نہ سکے، اور ہم نے اس میں کشادہ راہیں بنا دیں تاکہ وہ راستہ حاصل کریں۔ آسمان کو محفوظ چھت بھی ہم نے ہی بنایا ہے لیکن لوگ اس کی قدرت کے نمونوں پر وہیلان ہی نہیں جہرتے۔“

- ۲۔ محمد اقبال، ”سنبھالی“، مشمولہ کلیات اقبال فارسی (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۹۰ء)، ص ۲۷۔
- ۳۔ محمد اقبال، ”جاوید کے نام“، مشمولہ کلیات اقبال اردو (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۰ء)، ص ۷۷۔
- ۴۔ القرآن الکریم، سورۃ ہون، آیت نمبر ۷۔
- ۵۔ القرآن الکریم، سورۃ الانبیاء، آیت نمبر ۳۰۔
- ۶۔ محمد اقبال، ”سنبھالی“، ص ۲۷۔
- ۷۔ القرآن الکریم، سورۃ الانبیاء، آیت نمبر ۳۱۔
- ۸۔ محمد اقبال، ”سنبھالی“، ص ۲۷، ۲۸۔
- ۹۔ محمد اقبال، ”حقیقت حسن“، مشمولہ کلیات اقبال اردو (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۰ء)، ص ۱۳۸۔
- ۱۰۔ محمد اقبال، ”چاند“، مشمولہ کلیات اقبال اردو (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۰ء)، ص ۱۰۵، ۱۰۶۔
- ۱۱۔ محمد اقبال، ”پختو“، مشمولہ کلیات اقبال اردو (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۰ء)، ص ۱۱۔
- ۱۲۔ محمد اقبال، ”چاند“، ص ۱۰۶۔
- ۱۳۔ القرآن الکریم، سورۃ الانبیاء، آیت نمبر ۳۳۔
- ۱۴۔ محمد اقبال، ”سنبھالی“، ص ۲۷۔
- ۱۵۔ محمد اقبال، دیال، جبریل مشمولہ کلیات اقبال اردو (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۰ء)، ص ۳۶۳۔
- ۱۶۔ محمد اقبال، دیال، جبریل مشمولہ کلیات اقبال اردو (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۰ء)، ص ۳۵۵۔
- ۱۷۔ محمد اقبال، ”قلب مطارد“، مشمولہ کلیات اقبال فارسی (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۹۰ء)، ص ۵۳۲۔
- ۱۸۔ القرآن الکریم، سورۃ الرحمن، آیت نمبر ۲۷۔
- ۱۹۔ ویلیوٹی سٹیس (W. T. Stace) (نویارک: نیو امریکن لائبریری، ۱۹۶۰ء)،
ص ۲۱۲۔
- ۲۰۔ القرآن الکریم، سورۃ النساء، آیت نمبر ۱۔

مآخذ

القرآن الکریم

- ۱۔ اقبال، محمد۔ کلیات اقبال اردو۔ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۰ء۔
- ۲۔ اقبال، محمد۔ کلیات اقبال فارسی۔ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۹۰ء۔
- ۳۔ سٹیس، ویلیوٹی (W. T. Stace)۔ *The Teachings of the Mystics*۔ نیویارک: نیو امریکن لائبریری، ۱۹۶۰ء۔

مسعود الحسن ضیاء *

”اسرارِ خودی“: ردِ عمل کی لہریں

مسعود الحسن ضیاء

اسرارِ خودی جس دور میں تخلیق ہوئی وہ بین الاقوامی سطح پر عجیب کنکاش اور انتشار کا دور تھا۔ بالخصوص دنیا کے اسلام سیاسی، معاشی اور معاشرتی اعتبار سے ایک بڑے بحران سے گزر رہی تھی۔ اس دور میں جزائر مشرق الہند یعنی انڈونیشیا، ملائیشیا ڈچ اقوام کے زیرِ سایہ تھے۔ یہ قوم علمی، ادبی، سیاسی اور ثقافتی معیار پر قریب الموت تھی۔ افغانستان جہالت، قبائلی عصبیت اور تقلیدِ ملائیت کے بغیر گہرے بادلوں میں گھرا ہوا تھا۔ وسطی ایشیا کے ترک مسلمان ۱۸۷۳ء سے روسی غلامی میں حالتِ جمود میں تھے۔ ایرانی ملوکیت اور مذہبی پیشوائیت کے پھندے میں گرفتار تھے۔ ترک جو کبھی ویانا یعنی قلبِ یورپ پر دستک دیا کرتے تھے، مریدینا رہن گئے۔ ۱۹۱۱ء میں جب اٹلی نے طرابلس پر حملہ کیا ترک اس کی حفاظت کی خاطر فوج روانہ نہ کر سکے۔ اور وہاں کے عالموں کا یہ حال تھا کہ انھوں نے قرآن کریم کے کسی دوسری زبان میں ترجمے کو کفر قرار دیا ہوا تھا۔ مصر پر انگریز قابض ہو چکے تھے، سوڈان میں مہدی سوڈانی شہید ہو چکے تھے۔ براعظمِ افریقہ کے عظیم ممالک الجزائر اور تونس پر فرانس قبضہ کر چکا تھا۔ اور مراکش آخری سانسوں پر تھا۔ مسلمانانِ ہند ۱۸۵۷ء میں جنگِ آزادی ہار کر غلامی اور بے حسی کی زندگی گزار رہے تھے۔ غرض عالمِ اسلام میں اسلام چند مذہبی رسومات اور فلسفہٴ کلام بن چکا تھا۔ قرآن کی تلاوت تو کی جاتی تھی مگر معنوں پر کبھی غور نہ کیا جاتا تھا۔

اقبال جو صدیوں بعد اسلام اور عالمِ اسلام کے لئے باعثِ اقبال ہوئے جب ۱۹۰۵ء میں بغرض

اعلیٰ تعلیم یورپ گئے، تو ان کی طبیعت جو ایک روحانی و ذہنی انقلاب کے وہانے پر تھی، چیزی سے انقلاب کی بلند یوں پر چلی گئی اور وہ عالم اسلام اور بالخصوص ہندوستان اور یورپ کا موازنہ کرنے پر مجبور ہو گئے۔ اقبال جب انگلستان سے واپس آئے تو وہ ایک نیشنلسٹ ہندوستانی کی بجائے نظریہ ملت (اسلامی قومیت) کے حامی ہو چکے تھے اور عالم اسلام کی ترقی و ارتقا کے مقاصدان کے پیش نظر تھے۔ انہی محرکات کے تحت مثنوی اسرارِ خودی کی تخلیق ہوئی۔

علامہ اقبال مثنوی کی بابت عطیہ فیضی کو ۷ جولائی ۱۹۱۱ء کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

قبلہ والد صاحب نے فرمائش کی ہے کہ حضرت بوعلی قلندر کی مثنوی کی طرز پر ایک فارسی مثنوی لکھوں۔ اس ماہ کی مشکلات کے باوجود میں نے کام شروع کر دیا ہے۔^۱

شیخ اعجاز احمد مثنوی اسرارِ خودی کی تخلیق کے ابتدائی ایام کے بارے میں لکھتے ہیں:

گرمیوں میں جب عدالتوں کی چٹھیاں ہوتیں تو علامہ اقبال سیالکوٹ تشریف لاتے یہاں کا معمول تھا۔ رات کو سب لوگ چھت پر سوتے تھے۔ علامہ اور ان کے والد بزرگوار کی چارپائیوں کے درمیان حق بھر کر رکھ دیا جاتا اور باپ بیٹے دونوں دیر تک علمی گفتگو میں مشغول رہتے۔ گھر کے لڑکے جن میں شیخ صاحب بھی شامل تھے ان کی یہ ڈیوٹی تھی کہ وہ ان بزرگوں کے بدن دباتے رہیں۔^۲

۱۹۱۳ء میں مثنوی اسرارِ خودی زیر تکمیل تھی اس لیے رات کی مجلسوں میں اسی کا ذکر رہتا۔ بعض اوقات علامہ اپنے والد کو مثنوی کے اشعار سناتے۔ ایک دن فرمایا کہ اس مثنوی میں حقیقی اسلام کو جسے رسولؐ نے پیش کیا تھا، دکھانا چاہتا ہوں کیونکہ ہندوستان کے مسلمان اس عربی اسلام کو بہت کچھ فراموش کر چکے ہیں اور عجی اسلام کو ہی سب کچھ سمجھ رکھا ہے۔ گفتگو کے درمیان تصوف کا ذکر چھڑ گیا۔ علامہ عجی تصوف کے رائج الوقت مفہوم کو صحیح نہیں سمجھتے تھے۔ اکثر ایرانی شعرا پر کڑی تنقید اور نکتہ چینی کرتے اور فرماتے انھوں نے بڑے لطیف انداز میں شعرا اسلام پر چومیں کی ہیں بلکہ ان کی تردید کی ہے۔^۳ ایک روایت یہ بھی ہے کہ:

ایک رات اقبال نے خواب میں دیکھا کہ مولانا جلال الدین رومی جو فارسی کے بہت بڑے شاعر، مفکر اور عظیم صوفی بزرگ ہو گذرے ہیں خواب میں ان سے کہہ رہے ہیں کہ مثنوی لکھیں۔ اگلی صبح اقبال بیدار ہوئے تو ان کی زبان پر اردو کی بجائے فارسی اشعار جاری تھے اور

یا ایک نئی مثنوی تھی۔^۴

اسرارِ خودی: رد عمل کی لہریں:

اسرارِ خودی پہلی بار اپریل ۱۹۱۵ء میں شائع ہوئی۔ پروفیسر یوسف سلیم چشتی رقم طراز ہیں کہ: مثنوی کے پہلے ایڈیشن کی ترتیب یہ تھی کہ شروع میں ایک بے نظیر مقدمہ تھا۔ جس میں علامہ نے دریا کو کوزے میں بند کر دیا تھا یعنی نفیِ خودی کے نظریے کی ابتدا اور مسلمانوں میں اس کی اشاعت کے اسباب اور نتائج بیان کرنے کے بعد اسلامی تحریک کا حقیقی مقصد واضح کیا تھا۔ پھر بتایا کہ مسلمان اس مقصد سے کیونکر بے گناہ ہو گئے اور اس بیگانگی کا کیا نتیجہ برآمد ہوا اور آخر میں لفظ خودی کی تشریح و درج کی تھی۔ یہ مقدمہ ہر لحاظ سے مفید تھا اور ہے لیکن علامہ نے محض اس لیے اس کو دوسرے ایڈیشن میں شامل نہیں کیا کہ وہ بہت مجمل ہے اور اجمال سے ابہام اور ابہام سے غلط فہمیوں کا دروازہ کھل سکتا ہے۔^۵

مثنوی کے پہلے ایڈیشن میں افلاطون کے ساتھ ساتھ حافظ شیرازی پر بھی تنقید کی گئی تھی۔ ان اشعار کا شائع ہونا تھا کہ علامہ پر نام نہاد اہل تصوف نے الزامات کی بوچھاڑ کر دی۔ ان میں سر فہرست اقبال کے دیرینہ دوست خواجہ حسن نظامی تھے۔ خواجہ حسن نظامی خود پس پر وہ رہے مگر اپنے مرید فوقی شاہ سے اسرارِ خودی کی مخالفت میں ایک مضمون لکھوا کر ۳ نومبر ۱۹۱۵ء کے رسالہ خطیب میں شائع کروا دیا۔ فوقی شاہ نے اپنے تنقیدی مضمون میں اس بات پر زور دیا کہ تصوف کلیتہً اسلام ہے۔^۶

اس مضمون کے جواب میں اقبال کے کسی حامی کشف کا ایک مضمون ۲۲ دسمبر ۱۹۱۵ء کے اخبار وکیل میں چھپا۔ اس مرحلے میں خواجہ حسن نظامی خود میدانِ کارزار میں اتر آئے۔ اور انھوں نے وکیل اخبار میں ”کشفِ خودی“ کے نام سے مضمون تحریر کیا۔ انھوں نے یورپ کے انقلاب کی مثال دی کہ وہاں مذہب کو خارج کر کے لادینی کا پرچار ہو رہا ہے۔ نادانستہ طور پر ڈاکٹر اقبال صاحب بھی یہی چاہتے ہیں کہ خدا پرستی کے بجائے خود پرستی غالب آئے۔ آخر میں لکھتے ہیں:

حافظ شیرازی کی کیسی اہم و ریزی کی ہے، کیسے کر یہ الفاظ سے ان کو یاد کیا ہے۔ اگر وہ سچے ہیں کہ حافظ کے کلام نے مسلمانوں کو کم ہمت بنا دیا تو میں پوچھوں گا کہ آنحضرتؐ نے دنیا سے مراد کی ہمت کی ہے، اس سے مسلمانوں کی ہمت نہ ٹوٹی؟ آنحضرتؐ اور صحابی دین کو مقدم

اور دنیا کو موخر کہتے تھے انہوں نے کیسی کیسی فتوحات کیں۔ اسرارِ خودی دنیا کو مقدم کہہ کے کیا دکھائے گی؟ اسرارِ خودی میں کن کن یونین فلاسفوں کی روح ہے؟ اس کو ذرا سمجھ لیتے ہو۔ گو ہم بے علم ہیں، بے سہارا ہیں مگر دین کی حمایت میں ہم سے جو کچھ بن پڑے گا کریں گے۔ اقبال سے خدا نخواستہ دشمنی نہیں دوستی کو عقائد میں حائل ہونے کا حق نہیں۔ مسلمان اپنی مذہبی رائے میں کسی دنیاوی تعلق کا پابند نہیں ہو سکتا لہذا میں بھی نہیں ہوں۔^۷

اس کے جواب میں اقبال نے جناب شاہ کو ۱۱۳ پریل ۱۹۱۶ء کو لکھا:

نہ خواہ حسن نظامی رہے گا نہ اقبال۔ یہ سچ جو مردہ زمین میں اقبال نے بویا ہے اُسے گا، ضرور اُسے گا۔ اور علی الرحمہ مخالفتِ بار آور ہوگا۔ مجھ سے اس کی زندگی کا وعدہ کیا گیا ہے الحمد للہ^۸

خواجہ حسن نظامی نے اکبر الہ آبادی کو بھی اپنا ہموا بنا لیا یہاں تک کہ ایک خط میں اکبر الہ آبادی ۱۶ اگست ۱۹۱۶ء کو مولانا عبدالمجاہد ریا بادی کو لکھتے ہیں کہ:

سمجھ نہیں آتا کہ اقبال تصوف کے پیچھے ہاتھ دھو کر کیوں پڑ گئے ہیں^۹

اکبر الہ آبادی علامہ ستاتی حد تک دور ہو چکے تھے جب اقبال نے انہیں رموزِ بیخودی بھیجی تو انہوں نے اس بابت پھر مولانا عبدالمجاہد ریا بادی کو ۱۱ جون ۱۹۱۸ء کو لکھا:

اقبال صاحب نے جب سے حافظ شیرازی کو علامہ برا کہا ہے میری نظر میں کھٹک رہے ہیں۔ ان کی مثنوی اسرارِ خودی آپ نے دیکھی ہوگی۔ اب رموزِ بیخودی شائع ہوئی ہے میں نے نہیں دیکھی دل نہیں چاہا۔^{۱۰}

علامہ نے اکبر الہ آبادی کو ۱۱ جون ۱۹۱۸ء کو خط لکھا اور انہیں صفائی دی اور لکھا: میں نے جو کچھ لکھا ہے وہ کوئی نئی بات نہیں مجھ سے پہلے حضرت علامہ سمنائی جی بات لکھ چکے ہیں، حضرت جنید بغدادی لکھ چکے ہیں۔ میں نے تو شیخ محی الدین عربی اور منصور علاج کے متعلق وہ الفاظ نہیں لکھے جو حضرت سمنائی اور جنید نے ان بزرگوں کے متعلق ارشاد فرمائے۔ ہاں میں نے ان کے عقائد اور خیالات سے بیزار رہی ضرور ظاہر کی ہے۔^{۱۱}

پھر ۲۰ جولائی ۱۹۱۸ء کو اکبر الہ آبادی کو لکھا:

نیا وہ کیا عرض کروں سنا ہے اس کے کہ مجھ پر عنایت فرمائیے عنایت کیا رحم کیجیے اور اسرار

خودی کو ایک دفعہ اول سے آخر تک پڑھا جائے۔ جس طرح منصور کو شبلی کے پتھر سے زخم آیا اور اس کی تکلیف سے اس نے آہ فریاد کی اس طرح آپ کا اعتراض مجھ کو تکلیف دیتا ہے۔^{۱۲}

جن لوگوں نے مثنوی پر اعتراضات کیے، ان میں فیروز الدین طغرائی اور شیر حسین قدوائی شامل تھے جنہوں نے اقبال کے خلاف مضامین شائع کروائے اور پیرزادہ مظفر احمد اور جہلم کے ایک ٹھیکیدار ملک محمد نے اسرار خودی کے خلاف مثنویاں تحریر کیں۔ اس کے علاوہ ۱۹۶۲ء میں خواجہ معین الدین جمیل نے اسرار خودی کے جواب میں مثنوی سرالاسرار تحریر کی اس مثنوی پر پوری بحث اقبال دشمنی ایک مطالعہ میں پڑھی جاسکتی ہے۔^{۱۳}

تاہم مثنوی کی تعریف و تحسین بھی کی گئی۔

ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری نے ۱۹۱۵ء میں اسرار خودی پر مفصل تبصرہ قلم بند کیا۔ لکھتے ہیں:

اقبال کا رواں ملت کا سارا رہے اس کے کلام میں وہ زندگی اور طاقت ہے جسے موجودہ نسل پرانے شعرا کے کلام میں تلاش کرتی تھی لیکن بے سود۔ مجھے یہ کہنے میں مطلق باک نہیں کہ اقبال ہمارے درمیان مسیحا بن کر آیا اس نے مردوں میں زندگی کے آثار پیدا کر دیے ہیں۔ یہ مثنویاں ایسے غیر فانی کام کا جز ہیں جو تکمیل کے بعد اسلامی دنیا کے خواب کی صحیح تعبیر ہوگا۔ میراثی عقیدہ یہ ہے کہ یہ تصوف یعنی عجمی تصوف بعد کی پیداوار ہے اور ہمارے دین کی روح کے منافی ہے۔ اقبال کے فلسفے کا سب سے بڑا مقصد یہ ہے کہ اسلامی عقائد کو افلاطون کے اثرات سے پاک کر دے۔

اقبال اور آج کل کے صوفیوں کے مابین جگہ کی پہلی وجہ یہ ہے کہ اس نے حافظ کی شاعری پر تنقید کی، دوسری وجہ یہ ہے کہ آج کل کے پیروں کی غیر اسلامی زندگی اور ان کے جرائم کی نہ صرف تاویل کی جاتی ہے بلکہ ان کو تبرک سمجھا جاتا ہے۔ اقبال نے اس طرز عمل کے خلاف بھی صدائے احتجاج بلند کی ہے۔

جب اسرار خودی شائع ہوئی تو بعض صوفی اور پیر جو روایات باطلہ کی پابندی میں گرفتار ہیں اور شریعت حق سے ناواقف ہیں اقبال کے خلاف کھڑے ہو گئے۔ انہوں نے مسلمانوں کو بھڑایا کہ اقبال کو دار پر کھینچ دو۔ کیونکہ یہ لوگوں کو مغربی مادیت کی تعلیم دیتا ہے۔ اقبال ان

لوگوں میں سے ہے جو ایک پیغام اور مقصد لے کر دنیا میں ظاہر ہوتے ہیں اس (اقبال) نے اپنے عصا سے چٹان پر ضرب لگائی جس سے وہ چشمر پھٹا ہے جو بنی اسرائیل کے چشموں سے کسی طرح کم نہیں ہے۔^{۱۴}

مولانا محمد علی جوہر نے بھی مثنوی اسرار و رموز کے بارے میں اپنے قلبی تاثرات پر مبنی ایک مضمون قلم بند کیا جس کے کچھ حصے پیش ہیں۔

دسمبر ۱۹۱۸ء کا زمانہ تھا جب ہمارے دوست اقبال کے پاس سے یکے بعد دیگرے دو مختصر کتابیں موصول ہوئیں۔ دیگر ہندی مسلمانوں کی طرح جو واقف ہونے کے باوجود اقبال سے ناواقف تھے میں بھی برسوں سے اقبال کو جانتا تھا اور کچھ عرصے سے جب کبھی لاہور جانا ہوتا ان کا مہمان ہوتا تھا۔ اور اس بات کا مشاہدہ کرنا تھا کہ وہ اس حد تک وکالت کرتے ہیں جس سے قوت لایموت حاصل ہو سکے۔ باقی وقت وہ اپنے محبوب موضوع فلسفہ اور ادب کے مطالعے میں اور دنیا وہ تر اس اثر انگیز شاعری میں صرف کرتے ہیں جس کے ذریعے وہ ہندی مسلمانوں کے دلوں کو مسخر کر رہے ہیں۔ جب ہم دونوں بھائیوں نے اقبال کی یہ مثنوی اسرار خودی پڑھنی شروع کی تو ہمیں معلوم ہوا کہ یہ تصنیف سرائیہ کلام کے مقابلے میں بہت نیا وہ بلند پایہ ہے۔ ان کے آتش فشاں اردو کلام کے مقابلے میں ابتداً یہ مثنوی بے جان اور سرد معلوم ہوئی لیکن چونکہ پہلا باب ختم ہوا جس میں انھوں نے اپنے فلسفے کا موضوع پیش کیا ہے تو ہمیں محسوس ہوا کہ مرمر کی موتوں میں بھی حرارت رواں ہو گئی ہے۔ کامریڈ کی ضمانت کے مقدمے میں متعدد مرتبہ لاہور جانا پڑا اور میں نے ان کی زبان سے مثنوی کے بعض حصے سنے تھے۔ لیکن اس وقت میں اس کی عظمت کا صحیح اندازہ نہ کر سکا۔ اب جب کہ پوری مثنوی کا مطالعہ کیا تو میری خوشی کی کوئی انتہا نہ رہی۔ جب میں نے دیکھا کہ یہ فلسفی شاعر اپنے انوکھے انداز میں اسلام کے اعلیٰ بنیادی حقائق پیش کر رہا ہے جن کا خود میں نے بڑی دشواری کے بعد ادراک کیا تھا۔

عام طور پر مسلمان تو حید کے حقیقی مفہوم سے آشنا ہونے کے باوجود یہ سمجھ بیٹھے تھے کہ گویا اس سے پوری طرح واقف ہیں حال آئندہ یہ ہے کہ اس کا مفہوم ہماری نظروں سے اجھل ہو چکا تھا۔ اس بات کی اشد ضرورت تھی کہ کوئی اللہ کا بندہ پوری قوت کے ساتھ تو حید کی اصل حقیقت سے مسلمانوں کو آگاہ کرے۔ یہی وہ نکتہ ہے جس کا میں نے بطور خود ادراک کیا تھا۔

اور اس نکتہ نظر کو اقبال نے انہی مثنوی میں اسرار نو مسلمانوں کے سامنے پیش کیا ہے تاکہ دنیا میں حکومت الہیہ دوبارہ قائم ہو سکے۔^{۱۵}

مولانا اسلم جیراج پوری نے اس لایعنی بحث کو ختم کیا۔ ان کا یہ مضمون ۱۹۱۹ء فروری میں لکھنؤ کے رسالہ الناظر میں شائع ہوا۔ لکھتے ہیں:

... خواجہ حافظ کے کلام کے متعلق اس قسم کی رائیں پہلے سے بھی لوگوں میں چلی آتی ہیں۔ ڈاکٹر صاحب اس کے اول بحر میں ہیں چنانچہ مشہور ہے کہ حضرت عائشہؓ نے عام منادی کر دی تھی کہ دیوان حافظ کوئی نہ پڑھے۔ نیز مولانا حالی مرحوم نے حیات سعدی میں لکھا ہے، خواجہ حافظ کی غزلیں ہمیشہ سے سامعین کو چند باتوں کی ترغیب دیتی ہیں حقیقی عشق کے ساتھ مجازی عشق، صورت پرستی اور کام جوتی کو بھی دین اور دنیا کی نعمتوں سے افضل بتاتی ہیں۔ علم و ہنر، نماز، روزہ، حج، زکوٰۃ، زہد، تقویٰ غرض کسی شے کو نظر بازی اور شاہد پرستی نہیں ٹھہراتیں۔ وہ عقل و تدبیر، مسائل اندیشی، حکمتیں و وقار، تنگ و ناموس چاہ منصب و غیرہ کی ہمیشہ مذمت کرتی ہے اور آزادی، رسوائی، ہدائی وغیرہ کو جو عشق کی بدولت حاصل ہو تمام حالتوں سے بہتر ظاہر کرتی ہے۔ پیرزادہ صاحب نے خودی کے متعلق جو کچھ لکھا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے خواجہ حافظ کی حمایت کے جوش میں ڈاکٹر صاحب کے مفہوم کو سہولاً قصداً نظر انداز کر دیا ہے۔ خودی کا عرفی مفہوم لے کر پیرزادہ صاحب نے جو اعتراضات کیے ہیں ان تیروں کا نشانہ ڈاکٹر صاحب نہیں ہیں کیونکہ لفظ خودی کا مفہوم دوسرا قرار دیا ہے۔ ایسی صورت میں یہ بحث بالکل لفظی ہے۔^{۱۶}

جن دنوں اقبال کی مثنوی پر ہنگامہ کمال عروج پر تھا، علامہ سیالکوٹ تشریف لائے تو اپنے والد سے بھی اس موضوع پر تبادلہ خیال کیا۔ علامہ نے فرمایا کہ میں نے حافظ کی ذات اور شاعری پر تو حملہ نہیں کیا بلکہ ایک اصول کی وضاحت کی ہے، تو علامہ کے والد نے فرمایا۔ اگر حافظ کے عقیدت مندوں کو انھیں لگائے بغیر اصول کی تشریح کر دی جاتی تو اچھا تھا۔ علامہ نے اس کے جواب میں کہا یہ حافظ پرستی بھی تو بت پرستی سے کم نہیں، اس پر ان کے والد نے فرمایا کہ اللہ اور اس کے رسولؐ نے تو بتوں کو بھی برا کہنے سے منع فرمایا ہے اس لیے مثنوی کے وہ اشعار جن پر عقیدت مند ان حافظ کو اعتراض ہے احمدہ ایڈیشن میں ان کا حذف کر دینا ہی مناسب ہوگا۔ علامہ نے اس پر زبان سے کچھ نہ کہا بس مسکرا کر رہ گئے۔ اور اپنے والد محترم سے بحث کرنے کی بجائے ان کے

حضور سر تسلیم خم کر دیا اور بعد کی اشاعتوں میں وہ پینتیس ۱۳۵ اشعار حذف کر دیے۔^{۱۷}

ڈاکٹر نکلسن نے اس مثنوی کا انگریزی ترجمہ کیا تو اپنے دیباچے میں اس کا تعارف کرواتے ہوئے جو کچھ لکھا اس کا خلاصہ یہ ہے:

اقبال نے خودی کا نظریہ پیش کر کے بتایا کہ مثالیات (idealism) اور تصوف نے مسلمانوں کو زوال سے دو چار کیا ہے۔ اپنے آپ کو پہچاننے اور اپنی شخصیت کو نکھارنے سے مسلمان کامیابی کی طرف گامزن ہو سکتے ہیں۔ حافظ کی بے خودی سے کنارہ کر کے رومی کی گرم جوشی اور تمہدی کو اپنایا جائے۔ وحدانیت کامیابی کا راستہ ہے جو کہ پیغمبر اسلامؐ نے اپنایا۔ ہر مسلم کا فرض ہے کہ اپنی شخصیت کی آمیزاری کرے تب ہی وہ اپنے رب کو راضی کر کے اللہ کے دین کو کامیاب بنا سکتا ہے۔ عمومی طور پر میرا (نکلسن کا) خیال ہے کہ اسرار خودی کا مواد قاری کو چونکا دینے والا ہے۔ اگرچہ شاعری میں فلسفہ مختلف پیرائے میں بیان ہوتا ہے اور دلیل شعر کے پردے میں چھپی ہوتی ہے اس کا دل نواز انداز دماغ سے پہلے دل پر قبضہ کر لیتا ہے۔^{۱۸}

اسرار خودی کے انگریزی میں ترجمے کے بعد انگلستان کے دانشور مسٹر نکلسن نے اس پر کڑی تنقید کی جس کا اقبال نے جواب دیا۔ نکلسن اقبال کو مغربی فلاسفر کا مقلد سمجھتے تھے۔ نکلسن کہتے ہیں:

... اسی دوران اقبال کی توجہ ٹٹھے اور برہمنوں کی طرف منعطف ہوئی۔ اقبال نے مکمل شخصیت کا تصور میک ٹیگرٹ سے لیا۔ ... وجود کا فلسفہ شخصیت کی تعبیر سے عبارت ہے اس کی تکمیل عشق سے ہوتی ہے انجام کار بجائے اس کے کہ انسان خدا میں جذب ہو جائے خدا کی ذات انسان میں جذب ہو جاتی ہے۔ اقبال ”ہما و ست“ کے شدید مخالف ہیں جو کہ افلاطون کے فلسفے نیز تصوف کا بطلان ہے۔ ... مندرجہ بالا نظریہ صرف فلسفہ دانوں کا میدان ہے لیکن اقبال کی اثران یہاں تک محدود نہیں بلکہ وہ دو قدم آگے بڑھ کر سیاست کے میدان میں داخل ہوتے ہیں اور ان کے ہاتھ میں اسلام کا جھنڈا ہے محمدؐ ان کے پیغمبر ہیں اور قرآن ان کی بائبل ہے۔ جو ان کو یہی سبق سکھاتی ہے کہ اسلام قرونِ اولیٰ والا عروج حاصل کر لے۔ لہذا مسلمانوں کا نوجوان طبقہ اقبال کا دیوانہ ہے۔ ... اگرچہ اقبال کا پیغام آفاقی ہے لیکن صرف اہل اسلام کے لیے ہے باقی لوگ یا غیر متعلق رہیں یا اسلام کے دائرے میں آئیں۔ ... مغرب والوں کا خیال ہے کہ شاید مشرق والوں کی دالیں کوئی راستہ دکھائے لیکن اقبال کے

فرمان کے مطابق شرق والے ہتھیار اٹھالیں اور مغرب کو فتح کر لیں تو نتیجہ کیا ہوگا؟ قتل و غارت و جہاں، کیا یہی اقبال کا فلسفہ ہے۔^{۱۹}

اقبال نے ان سب باتوں کا جواب (ننگلسن کے نام ایک طویل خط میں دیا جو کہ ۲۳ جنوری ۱۹۲۱ء کو لکھا گیا):

شفیع کے نام آپ کے خط سے مجھے یہ جان کر اذہر من الشمس ہوئی کہ اسرار خودی کے ترجمے کی انگلیش میں بہت پڑائی ہوئی۔ تاہم بعض انگریز تبصرہ نگاروں کے کھیرے اور نظفے کے بعض خیالات کی سطحی مشابہت سے غلط فہمی ہوئی ہے۔ اینتھیئم (Athenaeum) کے نامہ نگار کے خیالات بہت حد تک حقائق کی غلط فہمی پر مبنی ہیں جس کے لیے اسے بھی ذمہ دار قرار نہیں دیا جاسکتا کیونکہ مجھے یقین ہے کہ اسے اگر میری ان اردو نظموں کی تاریخ اشاعت معلوم ہوتی جن کا اس نے اپنے تبصرے میں حوالہ دیا ہے تو میری ادبی سرگرمیوں کے نشو و ارتقا سے متعلق اس کا ذہن یہ نگاہ بالکل مختلف ہوتا۔ وہ انسانِ کامل کے بارے میں میرے نظریے کو صحیح طور پر سمجھ نہیں سکا۔ اور اس نے غلط بحث کر کے اسے جرمین مفکر کے نظریے فوق البشر سے ملا دیا ہے۔ بیس سال سے اوپر عرصہ ہوا جب میں نے انسانِ کامل کے صوفیانہ تصور پر ایک مضمون لکھا تھا اور یہ وہ زمانہ تھا کہ میں نے نینفے کے خیالات نہ ابھی پڑھے تھے نہ سنے تھے۔^{۲۰}

اس مکمل بحث کے بعد بھی کچھ لوگ یہ تصور کریں کہ اقبال تصوف کے خلاف ہیں تو ان کے لیے آخر میں یہ دو حوالہ جات کافی ہیں۔

۱۔ اہل اللہ سے اقبال کی ارا و تمندی شروع ہی سے تھی اور آخر عمر تک قائم رہی۔ اس سال مولانا تاج الدین (ناگپوری) سے اشتیاق ملاقات پیدا ہوا۔ حکیم اجمل خاں دہلوی اور بعض دیگر احباب سے ان کی تعریف سنی۔ مہاراجہ کشن پرشا و شاو کے نام چند خطوط میں اس شوقِ ارا ویت کا اظہار کیا ہے لیکن یہ ملاقات نہ ہو سکی۔ شاو کو خط لکھتے ہیں:

میرا قصد بھی ان کی خدمت میں حاضر ہونے کا ہے۔ بعض وجوہ سے تجدیدِ بیعت کی ضرورت پیش آئی ہے۔ سنتا ہوں کہ وہ مجذب ہیں مگر آج کل زمانہ بھی مجاذب کا ہے۔ بہر حال اگر مقدر میں ہے تو ان شاء اللہ ان سے مشکل کا حل ہوگا۔^{۲۱}

۲۔ تیا زالدین خاں کے یہ لکھنے پر کہ انھیں خواب میں نبی کریمؐ کی زیارت نصیب ہوئی،

اقبال لکھتے ہیں:

اس زمانے میں یہ بڑی سعادت کی بات ہے... میرا عقیدہ ہے کہ نبی کریمؐ زندہ ہیں۔ اور اس زمانے کے لوگ بھی ان کی صحبت سے اسی طرح مستفیض ہو سکتے ہیں جس طرح صحابہؓ ہوا کرتے تھے۔ لیکن اس زمانے میں تو اس قسم کے عقائد کا اظہار بھی اکثر دماغوں کو گوارہ ہوگا۔ اس واسطے خاموش رہتا ہوں۔ ۲۲

۱۔ مسال یعنی ۲۰۱۵ء میں اسرارِ خودی کی اشاعت کو ایک سو سال مکمل ہو چکے ہیں۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ فکرِ اقبال سے استصوابِ فیض کے لیے اس مثنوی کے مضامین کو ایک بار پھر موضوعِ مطالعہ بنایا جائے تاکہ فکرِ اقبال کی مکمل تفہیم ممکن ہو سکے۔

حوالہ جات

- * اویب و اقبال شمس ۲۳۳۔ بیہ جزل ۲ فطیش کا کوئی ماڈل ناکن، بی، بہاول پور۔
- ۱۔ شیخ عطاء اللہ مرتب اقبال نامہ (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۵ء)، ص ۳۲۶۔
- ۲۔ غلام حسین ذوالفقار، اقبال کا ذہنی ارتقا (لاہور: مکتبہ خیابان، ۱۹۷۸ء)، ص ۵۱۔
- ۳۔ فقیر سید وحید الدین، روزگار فقیر جلد دوم (لاہور: آفتش خٹاں پبلی کیشنز، ۱۹۸۸ء)، ص ۳۱۸-۳۱۹۔
- ۴۔ خرم علی شکیل، سلسلہ آسمان کتبہ اسرار و رموز (لاہور: اقبال اکادمی، ۲۰۱۰ء)، ص ۳۔
- ۵۔ جاوید اقبال، زندہ رود جلد دوم (لاہور: سان)، ص ۲۲۱۔
- ۶۔ ایضاً، ص ۲۲۲۔
- ۷۔ ایضاً، ص ۲۲۳۔
- ۸۔ غلام حسین ذوالفقار، ص ۷۵۔
- ۹۔ پروفیسر یوسف سلیم چشتی، شرح اسرارِ خودی (لاہور: نشرات پبلیشنگ ہاؤس، سان)، ص ۳۲۔
- ۱۰۔ ایضاً، ص ۳۵۔
- ۱۱۔ ایضاً، ص ۳۸۔
- ۱۲۔ اقبال نامہ، ص ۳۹۱-۳۹۲۔
- ۱۳۔ پروفیسر اویب صابر، اقبال دشمنی ایک مطالعہ (لاہور: جنگ پبلشرز، ۱۹۹۳ء)، ص ۲۱۵-۲۵۲۔
- ۱۴۔ شرح اسرارِ خودی، ص ۵۵، ۵۵، ۵۵، ۲۳۔

- ۱۵۔ ایضاً، ص ۵۳، ۵۲، ۵۱۔
- ۱۶۔ مولانا اسم جیراج پوری، *الناظر گھنٹو* (فروری ۱۹۱۹ء)۔
- ۱۷۔ فقیر سید وحید الدین، ص ۳۲۹۔
- ۱۸۔ آراکے ٹنگسن، *The Secrets of the Self* (لاہور: شیخ محمد اشرف، ۱۹۳۲ء) ص vii-xxxix۔
- ۱۹۔ رفعت حسن، *The Sword and the Sceptre* (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۹۷ء)، ص ۲۸۸۔
- ۲۰۔ اقبال نامہ، ص ۳۳۹۔
- ۲۱۔ محمد عبداللہ قریشی، حیات اقبال کی گم شدہ کڑیاں (لاہور: ایم اقبال، ۲۰۰۱ء)، ص ۱۷۹۔
- ۲۲۔ اقبال نامہ، ص ۵۸۲۔

مآخذ

- اقبال، طاہر، زندہ رود۔ جلد دوم۔ لاہور: مہمان۔
- پوری، مولانا اسم جیراج۔ *الناظر گھنٹو* (فروری ۱۹۱۹ء)۔
- چشتی، پروفیسر یوسف سلیم۔ شرح اسرار خودی۔ لاہور: عشرت پبلشنگ ہاؤس، مہمان۔
- حسن، رفعت۔ *The Sword and the Sceptre*۔ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۹۷ء۔
- ذوالفقار غلام حسین۔ اقبال کا ذہنی ارتقا۔ لاہور: مکتبہ خیابان، ۱۹۷۸ء۔
- شفیق، خرم علی۔ سلسلہ آسان کتب: اسرار و رموز۔ لاہور: اقبال اکادمی، ۲۰۱۰ء۔
- صابر، پروفیسر ایوب۔ اقبال دشمنی ایک مطالعہ۔ لاہور: بنگ پبلشرز، ۱۹۹۳ء۔
- عطا اللہ، شیخ۔ مرتبہ اقبال نامہ۔ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۵ء۔
- قریشی، محمد عبداللہ۔ حیات اقبال کی گم شدہ کڑیاں۔ لاہور: ایم اقبال، ۲۰۰۱ء۔
- ٹنگسن، آراکے۔ *The Secrets of the Self*۔ لاہور: شیخ محمد اشرف، ۱۹۳۲ء۔
- وحید الدین، فقیر سید۔ روزگار فقیر۔ جلد دوم۔ لاہور: آتش فشاں پبلی کیشنز، ۱۹۸۸ء۔

ناصر عباس نیر *

موت کا زندگی سے مکالمہ: بلراج مین را کا افسانہ

ناصر عباس نیر

انتظار حسین نے ایک جگہ بلراج مین را کو مخاطب کرتے ہوئے لکھا ہے:

میرے عزیز میرے حریف نئے افسانہ نگار بلراج مین را، نیا افسانہ تمہیں مبارک ہو۔^۱

اس ایک جملے میں بلراج مین را کے افسانے پر ایک طرف طنز ہے تو دوسری طرف جدید افسانے کی متناقض صورت حال کی طرف اشارہ بھی موجود ہے۔ طنز کی وجہ اسی خط نمونوں میں موجود ہے، جس میں باقر مہدی کے حوالے سے لکھا گیا ہے کہ:

انتظار حسین کی داستان یا کتھا علامتی اور تجریدی افسانے کے لیے بہت بڑا چیلنج ہے۔^۲

گویا انتظار حسین کے ”داستانی افسانے“ کی شعریات اور جدید افسانے کی شعریات ایک دوسرے کی نقیض و حریف ہیں۔ انتظار حسین نے طنز بلراج مین را کو اپنا حریف کہا ہے؛ ایک ایسا حریف جو افسانوی کرداروں کی تعمیر اور افسانوی علامتوں کی تشکیل کے لیے اپنے عصر اور روزمرہ زندگی کی طرف رجوع کرتا ہے۔ انتظار حسین نے بظاہر جدید افسانے کے اس تصور سے دست برداری کا اعلان کیا ہے، اور خود کو گویا رھویں صدی کے سوم دیو (کتھا سرت ساگر کے معصوف) کا معاصر کہا ہے۔ مگر کیا واقعی انتظار حسین اور بلراج مین را ایک دوسرے کی نفی کرنے والے حریف ہیں؟ ہماری رائے میں نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ جدید اردو افسانے کی صورت حال متناقض یعنی paradoxical ضرور ہے، اور اس کی وجہ سے جدید افسانے کی شعریات کو اپنے

امکانات ظاہر کرنے کا موقع ملا ہے۔ (یہ بات کوئی پچاس برس پہلے کہی گئی تھی۔ اگرچہ اب جدید افسانے کے بنیاد گزاروں میں انتظار حسین، بلراج مین را (اور انور سجاد، سریندر پرکاش) کے نام ایک ساتھ لیے جاتے ہیں، مگر یہ نکتہ اب بھی بحث طلب ہے کہ آخر کیا چیز انتظار حسین کے داستانوی اور مین را کے علامتی افسانے میں مشترک ہے)۔ قصہ یہ ہے کہ ہم چیزوں کو جدلیاتی انداز میں سمجھنے کے کچھ نیا وہی عادی ہیں۔ ہم ایک شے کے اتنا زکو کسی دوسری شے کے اتنا زکے لیے چیلنج (اور بعض صورتوں میں خطرہ) سمجھتے ہیں۔ جیسا کہ ہم آگے چل کر دیکھیں گے، جدید افسانہ روزمرہ کی جدلیاتی فکری کو معرض سوال میں لے آتا ہے۔ مثلاً بلراج مین را کے یہاں سیاہی، موت، الم، تنہائی، چیلنج یا خطرہ نہیں ہیں، روشنی، زندگی، خوشی، بھوم کے لیے؛ یہ تضادات ایک ہی وقت میں، ایک جگہ موجود ہو سکتے ہیں؛ سیاہی میں روشنی یا زندگی میں موت شامل ہو سکتی ہے۔ پیش نظر رہنا چاہیے کہ جدید افسانے کی شعریات، جدلیاتی (dialectical) فکر سے نیا وہ مکالماتی (dialogical) فکری حامل نظر آتی ہے؛ یعنی وہ تضادات و تقاضات کی موجودگی سے انکار نہیں کرتی، مگر متضاد عناصر کے باہمی رشتوں سے متعلق تصورات کا تنقیدی جائزہ ضرور لیتی ہے۔ جدید شعریات یہ سوال قائم کرتی ہے کہ کیا متضاد عناصر میں محض تصادم، یا ایک دوسرے کی نفی و بے دخلی سے عبارت رشتہ ہی قائم کیا جاسکتا ہے، یا ان میں مکالمہ بھی ممکن ہے؟ کیا موت صرف زندگی کو خاموش کر سکتی ہے، یا زندگی موت سے مکالمہ بھی کر سکتی ہے؟ نیز جدید افسانے کی شعریات اس نظام مراتب پر سوالیہ نشان لگاتی ہے، جس کے مطابق انسانی ہستی سے متعلق بیانیوں میں سیاہی، موت، الم، کو روشنی، زندگی اور مسرت پر مطلقاً برتری حاصل ہے؛ یہ برتری ایک ایسی علامتی فضیلت ہے، جو سیاہی، موت اور الم کو روشنی، زندگی اور مسرت کے مقابل خاموش رہنے کی تعلیم دیتی ہے۔ جدید ادب نے اس نظام مراتب کو ایک ایسی مابعد الطبیعیاتی تشکیل سمجھا ہے، جو حقیقی، روزمرہ زندگی سے انسان کے زندہ، حسی ربط کو محال بنا دیتی ہے۔ جدید افسانہ (اور خصوصاً بلراج مین را کا افسانہ) سیاہی، موت اور الم کی خاموشی کو زبان دیتا ہے؛ انھیں زندگی کے بیانیے میں مرکزی اہمیت دیتا ہے تاہم واضح رہے کہ مذکورہ عناصر مین را کے افسانوں میں مرکزی حیثیت حاصل کرنے کے باوجود کسی نئی مابعد الطبیعیات کو وجود میں لاتے محسوس نہیں ہوتے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ مین را سیاہی، موت سے روشنی و زندگی کے مکالمے کا اہتمام تو کرتے ہیں، کسی ایک کی فضیلت کے نام پر دوسرے پر خاموشی مسلط نہیں کرتے۔

ہمیں یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ انتظار حسین اور بلراج مین را کے افسانے ایک ہی شعریات سے متعلق ہیں۔ جدید افسانے کی شعریات میں تناقضات ہیں، جو سطحی نظر میں ایک دوسرے کو رد کرتے محسوس ہوتے ہیں، مگر حقیقت میں جدید افسانے کی پیچیدہ، نہ دار چٹائی کا اثبات کرتے ہیں۔ انتظار حسین کا افسانہ داستانوں، کتھاؤں، سامی و ہندوستانی اساطیر کی طرف رجوع کرتا ہے، اور بلراج مین را کا افسانہ بیسویں صدی کی ساٹھ و ستر کی دہائی کے دہلی کے شہری تمدن (اور ضمناً پنجاب کی دیہی معاشرت) سے متعلق ہے۔ یوں بظاہر ایک کا رخ ماضی کی طرف اور دوسرے کی سمت اس معاصر زندگی کی طرف ہے، جسے افسانہ نگار اور اس کے ہم عصر جی رہے، اور بھگت رہے ہیں۔ نیز انتظار حسین نے ہجرت کا دکھ سہا، مین را نے نہیں۔ یہ ایک جائز سوال ہے کہ اس سب کے ہوتے ہوئے دونوں کے افسانے، ایک ہی شعریات سے کیسے متعلق ہو سکتے ہیں؟ قصہ یہ ہے کہ دونوں حقیقت نگاری کو افسانے کے ایک اسلوب کے طور پر کہیں بروئے کار لائے ہیں، مگر بنیادی طور پر وہ اپنے زمانے کی نہ دار، پیچیدہ چٹائی کی ترجمانی کے لیے سرریلی، جاوہلی حقیقت نگاری، علامت اور انہونی یعنی uncanny سے کام لیتے ہیں۔ جدید افسانے کی بنیادی پہچان ہی سماجی و اشتراکی حقیقت نگاری کے تصور سے بھری میں ہے۔ (یہاں سماجی و اشتراکی حقیقت نگاری کا ایک باریک فرق بھی نظر میں رہنا چاہیے: اشتراکی حقیقت نگاری میں طبقاتی کش مکش کو اشتراکی امیڈیا لوچی کی روشنی میں نمایاں کیا جاتا ہے، جب کہ سماجی حقیقت نگاری میں سماجی صورت حال کی عکاسی کسی خاص نظریے کے بغیر کی جاتی ہے)۔ سماجی و اشتراکی حقیقت نگاری ناہر کی ٹھیک ٹھیک عکاسی کرتی ہے، اس لیے کہ اس کی نظر میں حقیقت وہی ہے جو ناہر موجود ہے؛ تخلیق کار حقیقت خلق نہیں کرتا؛ وہ موجود حقیقت کا ادراک کرتا ہے اور اسے فنی اہتمام (جس میں ایک طرف ابتداء، وسط اور انجام سے عبارت پلاٹ شامل ہے، تو دوسری طرف حقیقت کے ساتھ وفاداری کی غرض سے مانوس زبان کا استعمال شامل ہے) کے ساتھ کہانی میں منعکس کر دیتا ہے۔ یوں حقیقت نگاری کی روایت میں لکھے گئے فکشن کے لیے ناہر، حکم کا دوجہ رکھتا ہے؛ اور اس ناہر کی دنیا کے کنارے، حاشیے، مرکز سب متعین و واضح ہوتے ہیں۔ جب کہ سرریلی، جاوہلی حقیقت نگاری بیک وقت ناہر اور اندر کی دنیاؤں سے متعلق ہے۔ یہی نہیں، ناہر اور اندر کی سرحدیں پکھلی ہوئی حالت میں ہوتی ہیں۔ حقیقت و فکشن، معروضیت و موضوعیت، واقعہ و تقاسی، سماجی و نفسی دنیا، تجسیم و تجرید کی تفریق تحلیل ہوتی محسوس ہوتی ہے؛ روشنی میں سایہ، سیاہی میں اجالا، الم میں مسرت، خواب

میں بیداری، اور فرد کی سماجی زندگی میں داخلی تنہائی کچھ اس طور باہم آمیز ہوتی ہیں کہ انہیں الگ الگ کرنا مشکل ہوتا ہے۔ اس ضمن میں سب سے اہم نکتہ یہ ہے کہ جدید افسانے کے لیے حکمِ باہر اور اندر نہیں ہوتے، (انتظار حسین کے ضمن میں ماضی اور حال کا اضافہ کر لیجیے) بلکہ ان دونوں کی تفریق اور درجہ بندی کی تحلیل سے رونما ہونے والی نئی حقیقت ہوتی ہے۔ یہ نئی حقیقت جدید فکشن کی تخلیق کے دوران ہی میں خلق ہوتی ہے؛ یوں جدید افسانہ اپنی بہترین صورت میں کسی نفسی واردات کا بیان ہے، نہ کسی خواب نما بیداری کا قصہ ہے، نہ کسی واقعے و حادثے کا بیان ہے۔ جدید افسانہ (یعنی مین را کا افسانہ) حقیقت خلق کرنے کے شعور یعنی خود شعوریت کا حامل ہوتا ہے۔ مین را نے کمپوزیشن کے عنوان سے جو اٹھا افسانے لکھے ہیں، وہ اس امر کی اہم مثال ہیں۔

بلراج مین را نے اپنے افسانوں کو کمپوزیشن کا عنوان کیوں دیا؟ ہم اس سوال کے جواب میں مین را کی افسانوی دنیا کے کچھ اسرار تلاش کر سکتے ہیں۔ کمپوزیشن کا لفظی مطلب وہ طریقہ ہے جس کے ذریعے اجزا کی تنظیم کی جاتی ہے۔^۳ چونکہ مصوری، مجسمہ سازی، فلم، موسیقی، شاعری میں اجزا کو منظم کرنے کا عمل ہوتا ہے، لہذا ان کے سلسلے میں کمپوزیشن کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔ فکشن کے لیے کمپوزیشن کا لفظ شاید ہی استعمال کیا گیا ہو۔ کہانی کہی یا لکھی جاتی ہے، نظم یا دھن کمپوز کی جاتی ہے۔ مین را نے اگر اپنے چند افسانوں کے لیے کمپوزیشن کا لفظ استعمال کیا ہے تو اس کے دو سبب نظر آتے ہیں۔ وہ یہ بات باور کرانا چاہتے ہیں کہ ان کی نظر میں [جدید یا ان کا اپنا] افسانہ آرٹ کی وہ خصوصیات رکھتا ہے، جو مصوری، موسیقی یا فلم سے مخصوص ہیں۔ وہ اپنے متعدد افسانوں میں نظم کی طرح ہی، ایک قسم کا آہنگ وجود میں لاتے ہیں۔ تاہم یہ آہنگ شعری آہنگ نہیں، بیانیہ آہنگ ہے؛ اسے کردار، واقعے، صورت حال، منظر نامے کے بیان کے عمل کی مدد سے ابھارا گیا ہے۔ اسی طرح وہ بصری آرٹ کی کچھ تکنیکوں کو کام میں لاتے ہیں۔ بصری آرٹ میں رنگ، ان کے شیڈ، خطوط، دائرے استعمال ہوتے ہیں، مین را رنگوں، خطوط، دائروں کا کام لفظوں سے لیتے ہیں۔ یہ بات کہنا آسان، مگر اس پر عمل کرنا آسان نہیں۔ اس کے لیے صرف زبان کے استعاراتی و علامتی استعمال کا سلیقہ کافی نہیں، بلکہ تحریر کی زبان کی متعدد رسمیات (جیسے وقاف) کو غیر معمولی ہنرمندی سے کام میں لانا پڑتا ہے۔ مین را نے اس ضمن میں کئی تجربے کیے ہیں۔ وقفے، قوسین، خط، سوالیہ نشان، نقطے وغیرہ سے بصری تاثرات پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ نیز فلم کی زوم ان اور زوم آؤٹ کی تکنیک ("کمپوزیشن پانچ" میں) سے کام لیا ہے۔ انہوں نے پڑھنے کو دیکھنا و بیان کو

مشاہدے میں تبدیل کرنے کی کوشش کی ہے۔ واضح رہے کہ یہ ایک فن کی ٹیکنیک کو دوسرے فن کے لیے مستعار لینے کا محض اختراعی عمل نہیں ہے۔ پڑھنا جب دیکھنے میں بدلتا ہے تو پڑھنے کا عمل ختم نہیں ہوتا، اور ہم فقط دیکھنے کی حیرت میں گرفتار نہیں ہوتے، بلکہ پڑھنے کے ذریعے ایک نئی طرح کی تفہیم اور ایک انوکھا، عجیب تاثر حاصل کرتے ہیں۔ جدید اردو افسانے میں یہ ایک نئی انہونی یا uncanny ہے جسے مین رائے متعارف کروایا۔ کمپوزیشن کے ذریعے مین راجس دوسری بات پر زور دینا چاہتے ہیں، وہ یہ ہے کہ ان کا افسانہ ایک فنی، جمالیاتی تشکیل ہے، جس کے لیے زبان کا استعمال اور ہیئت کی تعمیر کے نئے تجربے کیے گئے ہیں۔ سوال کیا جاسکتا ہے کہ افسانہ ایک جمالیاتی تشکیل ہی ہے، پھر اس پر اصرار کی کیا ضرورت ہے؟ اصل یہ ہے کہ کمپوزیشن کے مفہوم میں ہیئت رفاہ، تشکیل، ڈیزائن وغیرہ شامل ہیں، موضوع شامل نہیں۔ (البتہ جب کمپوزیشن وجود میں آجاتی ہے تو خود بخود موضوع بھی ظاہر ہو جاتا ہے) تو کیا ہم یہ سمجھیں کہ مین راجس نے افسانے میں ہیئت ہی کو سب کچھ سمجھتے ہیں یا ہیئت کے مقابلے میں مواد و موضوع کو ثانوی اہمیت دیتے ہیں؟ کیا وہ ہیئت پسندوں میں شامل ہیں؟ اس ضمن میں عرض ہے کہ ہیئت پسندی بھی کوئی گالی نہیں۔ اگر ہیئت پسندی سے یہ مراد لیا جائے کہ ہر موضوع کے لیے ایک خاص ہیئت درکار ہے، اور ہیئت خود موضوع کی تشکیل اور ترتیل میں حصہ لیتی ہے تو مین راجس آپ ہیئت پسند کہہ سکتے ہیں۔ حقیقت نگاری کی روایت میں لکھے گئے ان کے چند افسانوں (جیسے ”بھاگوٹی“، ”وہن چٹی“، ”آتمارام“، ”جسم کے جنگل میں ہر لمحہ قیامت ہے مجھے“) کو چھوڑ کر باقی افسانوں میں سے ہر ایک کی اپنی مخصوص ہیئت ہے، یہاں تک کہ کمپوزیشن کی سیریز میں لکھا گیا ہر افسانہ اپنی الگ ہیئت رکھتا ہے۔ ”کمپوزیشن دسمبر ۶۴“ اور ”تہ درتہ“ میں نئی ہیئت کی تلاش اپنی انتہا کو پہنچی محسوس ہوتی ہے، ان میں فاصلے، خطوط، آڑی ترچھی لکیروں سے کام لیا گیا ہے، حیر اور ہلکے رنگوں کی طرح لفظوں کو چھوٹے بڑے سائز میں لکھنے کی ٹیکنیک کا تجربہ کیا گیا ہے۔ یہ دونوں افسانے کولاژ مصوری کے خالص قریب ہو گئے ہیں۔ (مبادا غلط فہمی پیدا ہو، یہاں ہیئت سے مراد افسانے کا مجموعی ڈیزائن ہے)۔ مین راجس کے افسانوں کی ہیئت، موضوع کے اندر سے، موضوع کی خاص جہت سے برآمد ہوتی محسوس ہوتی ہے۔ ہم مین راجس کی سب افسانوی ہیٹوں کو پسند کریں یا نہ کریں، مگر اس بات کو نظر انداز نہیں کر سکتے کہ انہوں نے اس ہیئت پسندی کا مظاہرہ افسانے کو خالص آرٹ میں بدلنے کی خاطر کیا ہے۔ مین راجس کی اس کوشش کے پیچھے شاید اس عمومی رائے کو مسترد کرنے کا جذبہ رہا ہو، جس کے مطابق افسانہ

آرٹے نہیں ہے؛ خود ان کے ایک ہم عصر نقاشا افسانے کو آرٹے نہیں مانتے۔

مین را کے کمپوزیشن کے تصور میں ایک نیم فلسفیانہ جہت شامل ہے۔ ان کے کمپوزیشن والے افسانے پڑھیں تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ افسانہ کمپوز کرنے کو حقیقت خلق کرنے کا فنی عمل سمجھتے ہیں، جو حقیقت کی نقل سے مختلف عمل ہے۔ حقیقت خلق کرنا فلسفیانہ اعتبار سے آزاد انسانی ارادے کا اثبات ہے، اور اس معقولے پر ایمان رکھنے کے مترادف ہے کہ انسان ہی تمام اشیا کا پیمانہ ہے۔ یہ اتفاق نہیں کہ مین را کے کردار سیاہی و موت، تاریکی و تنہائی کا شدید تجربہ کرنے کے باوجود تقدیر کا گلہ نہیں کرتے؛ وہ اپنی صورت حال کو اپنے فیصلے اور ارادے کے ماتحت سمجھتے ہیں، اور اس کی ذمہ داری قبول کرتے ہیں؛ وہ جو کچھ ہیں، اس کی اصل اور origin خود اپنی دنیا میں دیکھتے ہیں؛ یہاں تک کہ خود کشی کو بھی اپنے آزاد ارادے کا اظہار سمجھتے ہیں؛ یعنی وہ اپنی صورت حال کو اپنی خلق کی گئی حقیقت سمجھتے ہیں۔ کمپوزیشن بھی آزاد انسانی ارادے کا فنی اظہار ہے۔ چنانچہ مین را کا افسانہ کمپوزیشن کردار کی خلق کی گئی حقیقت اور فنی حقیقت میں مساویانہ رشتہ قائم کرنا محسوس ہوتا ہے۔

جیسا کہ گذشتہ سطور میں بیان کیا گیا ہے، مین را کا افسانہ سرریخی، چادوئی حقیقت نگاری، علامت اور uncanny سے عبارت ہے۔ ”کمپوزیشن دو اس کی اہم مثال ہے۔ یہ افسانہ ہماری فہم عامہ کی نکلت اور توشیح کی متناقضانہ صورت حال کو پیش کرتا ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے ہمارا فہم مسلسل بے مرکز ہونے کی صدمہ انگیز صورت حال سے دوچار ہوتا ہے؛ وہ بیک وقت ممکن اور محال، جس اور تخیل کے منطقوں میں سرگرداں ہوتا ہے۔ موت کا فرشتہ زندہ لوگوں سے انسانی زبان میں کلام کر رہا ہے، موت کا فرشتہ ہو کر وہ ایک آدمی کو اپنی مشکل کہہ رہا ہے؛ ایک آدمی کی کائنات ایک کمرہ ہے، اور وہاں ہر شے سیاہ ہے؛ یہی سیاہ پوش موت کے فرشتے کی کہانی سناتا ہے، اور لوگوں پر جب انکشاف ہوتا ہے کہ موت کے فرشتے کی مشکل یہی آدمی ہے تو اسے مار ڈالتے ہیں۔ یہ ساری کہانی ممکن و محال کے ان دائروں میں سفر کرتی ہے، جو برابر ٹوٹتے رہتے ہیں؛ ہماری فہم عامہ کی جگہ جگہ نکلت ہوتی ہے، اور ساتھ ہی ساتھ اس کی کہیں کہیں توشیح بھی ہوتی ہے۔ موت کے فرشتے کا کلام کرنا محال ہے، مگر جب وہ انسانی زبان میں کلام کرتا ہے تو یہ سب ممکن محسوس ہوتا ہے؛ انسانی کلام اس کی ماورائی ہستی کو قابل فہم بناتا ہے۔ (تمام الہامی مذاہب، اور ان کے خدا اس لیے قابل فہم ہیں کہ انھیں انسانی زبان میں اتارا گیا ہے)۔ یہاں ہمیں قابل فہم اور معقول ہونے میں فرق پیش نظر رکھنا چاہیے؛ کوئی چیز قابل فہم ہونے کے

باوجود غیر معقول ہو سکتی ہے۔ طلسم و فغاسی پر مبنی داستانی فکشن بھی ہمارے روزمرہ فہم کے برعکس ہوتا ہے، اور اس فکشن میں فرشتے، دیوتا، جن، پریاں، بھوت اور جانے کیا کیا مافوق الفطری مخلوقات ہوتی ہیں۔ اس فکشن کے بڑے حصے کو محض تفریحی سمجھا جاتا ہے، جس کی وجہ سے تعبیر کی ضرورت نہیں ہوتی، مگر کچھ حصے کو علامتی سمجھا جاتا ہے۔ اس لیے اس کی تعبیرات کی جاتی ہیں۔ جب کہ ”کپوزیشن دو“ مافوق الفطری، طلسماتی کہانی نہیں، ایک حقیقی علامتی کہانی ہے، جس کا ہر حصہ تو جہرہ تعبیر چاہتا ہے۔ تاہم اس افسانے کا داخلی رشتہ داستانی فکشن سے ہے۔ ہم نے داستانی فکشن کے ذریعے فوق البشری مخلوق اور پراسرار واقعات پر یقین کرنا اور ان کی مدد سے انسانی وجود کے بعض بنیادی سوالات کو سمجھنا سیکھا۔ داستانی فکشن سے متعلق ہمارا یہ فہم کہیں نہ کہیں، مین ما کے افسانوں کی انتہائی زیریں تہوں میں سہی، موجود ضرور ہے۔

اس افسانے کے ڈیزائن کو دیکھیں تو اس کے دو حصے نظر آتے ہیں۔ پہلے حصے میں موت کے فرشتے کو قصہ سناتے ہوئے پیش کیا گیا ہے؛ اس قصے کا سب سے انوکھا، غیر معمولی طور پر پراسرار، انتہائی تخیل خیز واقعہ سیاہ پوش کا ہے، جس کی زندگی مکمل سیاہی کے احاطے میں ہے۔ دوسرے حصے میں انکشاف ہوتا ہے کہ وہی سیاہ پوش موت کا فرشتہ بن کر قصہ سنار ہاتھا۔ جب اس بات کا علم سامعین کو ہوتا ہے تو وہ اسے مار ڈالتے ہیں۔ پورا افسانہ حقیقت و فغاسی کی حدوں کے تحلیل ہونے، اور ایک علامتی وجودی حالت، خلق ہوتے چلے جانے سے عبارت ہے۔ موت کا فرشتہ لوگوں سے مخاطب ہے؛ یہ فغاسی ہے۔ مگر وہ جن باتوں کو پیش کر رہا ہے، وہ زندگی و موت سے متعلق بنیادی سچائیاں ہیں۔ مثلاً:

آپ لوگوں کا المیہ یہ ہے کہ پیدا ہوتے ہی آپ کی زبان پر درازی عمر کا کلمہ ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب آپ کا کوئی دوست، عزیز یا رشتہ دار ٹھہ جاتا ہے، آپ لوگ رونے پینے، غم منانے کا اتنا بڑا آڈمبر بچاتے ہیں کہ تعجب ہوتا ہے۔۔۔ کسی بھی آدمی کی پہچان، اس کا مرنا نہیں، اس کا جینا ہوتی ہے۔ اور یہ کہ آپ لوگوں کو جینے کی کوئی خواہش نہیں ہوتی، مرنے کا غم ہوتا ہے۔^۴

افسانے کا ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ آدمی کی پہچان اس کا مرنا نہیں، جینا ہوتی ہے۔ انسانی ہستی سے متعلق یہی بصیرت ہماری نظروں سے اوجھل رہتی ہے۔ اس لیے ہمیں جینے کی خواہش سے زیادہ مرنے کا غم لاحق رہتا ہے۔ لوگ موت سے خوف زدہ رہتے ہیں، اور ان کا حال غالب کے اس شعر کی مثل ہوتا ہے۔

تھا زندگی میں مرگ کا کھٹکا لگا ہوا
اڑنے سے بچشتر بھی مرا رنگ زرد تھا

مین رائے ”کمپوزیشن دو“ میں ایک ایسا کردار تخلیق کیا ہے، جس کا رنگ موت کے خوف یا غم سے زرد نہیں ہے۔ وہ موت کے فرشتے کے لیے اس لیے مشکل بنا ہے کہ اسے دیگر لوگوں کے برعکس دماغی عمر کی خواہش نہیں ہے۔ اس کے کمرے کی دیواریں، دیواروں پر لگی تصویریں، چھت، کھڑکی، دروازہ، پردے، غرض یہ کہ ہر شے سیاہ ہے۔ میز، کرسی، کتابوں کی جلدیں، اوراق اور ان پر پھیلی عبارت سیاہ ہے۔ اس کا لباس سیاہ ہے۔ وہ سیاہ قلم کی سیاہ روشنائی سے سیاہ کاغذ پر رات کی تاریکی میں لکھتا ہے۔ دن کو وہ سیاہ تابوت میں پڑا رہتا ہے، اور رات کو جاگتا ہے۔ اس پر، اس کی دنیا، اس کے شب و روز پر سیاہی کا مکمل تسلط ہے؛ وہ سیاہی کی اس حقیقت کا بھرپور تجربہ کر رہا ہے، جس میں تجلی و حقیقی دنیا کا امتیاز مٹ گیا ہے۔ اسے uncanny کے سوا کیا نام دیا جاسکتا ہے؟ ہاں ہم سیاہی کا یہ تسلط ایک اختیاری معاملہ ہے۔ اس نے اپنی مرضی سے کمرے کی ہر شے کو سیاہ کر رکھا ہے، اور اپنی مرضی سے وہ سیاہ تابوت میں چلا جاتا ہے۔ اس کردار کی تشکیل میں مین رائے سادہ دھوؤں کے انہونے کردار سے کچھ نہ کچھ مدد ملی ہے۔

یہ کہنا تو سادہ لوحی ہوگی کہ افسانے میں سیاہی پر اس شدت سے اصرار اس لیے ہے کہ معاصر عہد کی تیرہ نظری و ظلمت پسندی کی ترجمانی ہو سکے۔ جیسا کہ ہم پہلے واضح کر چکے ہیں، علامتی افسانہ باہر کی حقیقت کی ترجمانی نہیں کرتا، باہر اور اندر کے تحلیل ہوتے منطوقوں میں تخلیق کیا جاتا ہے لہذا اس افسانے میں سیاہی باہر کی ظلمت کی ترجمان نہیں۔ یہ بات تسلیم کی جانی چاہیے کہ جدید حدیث کا سیاہی، موت، زوال، ویرانی وغیرہ سے گہرا تعلق ہے، مگر جدید علامتی افسانہ سیاہی و موت کو سامنے کی حقیقت کے طور پر پیش نہیں کرتا؛ انھیں علامت بناتا ہے۔ اور علامت حوالہ جاتی (referential) نہیں، تلامذاتی (associative) ہوتی ہے۔

یہ کردار، اپنی شخصیت، رنگ ڈھنگ، طرز زندگی ہر اعتبار سے معمول کی انسانی زندگی، اور معمول کی انسانی زندگی کے فلسفے کی نفی کرتا ہے۔ معمول کی زندگی میں دن کو مرکزی حیثیت حاصل ہے؛ سیاہی، رات اور موت سے خوف یا گریز موجود ہے، نیز معمول کی زندگی میں دن شعور کی اور رات لاشعور کی علامت ہے۔ یہ کردار ان سب باتوں کو منظر عام پر لاتا ہے، جن سے ہم خوفزدہ رہتے ہیں، اور جنہیں ہم نے اپنے لاشعور کی سیاہ

تاریک دنیا میں دھکیل رکھا ہے، یا جنھیں ہم نے اپنے سماجی بیانیوں میں کبھی جگہ نہیں دی۔ یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ یہ افسانہ لاشعور میں موجود موت و تاریکی کے خوف کا سامنا کرنے کی جرأت مندانہ، انہونی، مثال ہے۔ کردار کے رات کے ختم ہوتے ہی تابوت میں چلے جانے کی چار تو جیہات کی جاسکتی ہیں۔ پہلی یہ کہ کردار مسلسل تاریکی میں رہنا چاہتا ہے؛ وہ دن کے وقت تابوت کے تاریک خول میں بند رہتا ہے؛ غار یا قبر میں مراقبے کی خاطر چلے جانے والے سادھوؤں کی طرح۔ دوسری یہ کہ تابوت لاشعور کا استعارہ ہے۔ تابوت کی تاریک، بند دنیا اور لاشعور کی تاریک، مخفی دنیا میں گہری مماثلت ہے؛ وہ کردار ہر روز اپنے لاشعور کی گہری تاریکی میں اترنے کی جرأت و بے خوفی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ تیسری ممکنہ تو جیہ یہ ہو سکتی ہے کہ تابوت میں جیتے جی داخل ہو کر وہ کردار، موت کے خوف کا سامنا کرتا ہے، تاکہ اس کے خوف سے آزاد ہو سکے۔ وہ موت و اقبل آن نموتوا کی مثال بنتا ہے۔ جو آدمی موت کے خوف سے آزاد ہو، وہ موت کے فرشتے کی مشکل تو بے گنا! چوتھی ممکنہ تو جیہ یہ کی رو سے تابوت ماں کی کوکھ کا استعارہ ہے۔ وہ کردار تابوت میں داخل ہو کر وجود کی اولین حالت کو طرف لوٹنے کی ریاضت کرتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ موت بھی وجود کی اولین حالت کی طرف لوٹ جانا ہے۔

سیاہ پوش کردار رات کے وقت دو کام کرتا ہے۔ سیاہ عبا رت لکھتا ہے، اور سیاہ ساڑھی اور سیاہ بلاؤز میں لپٹی، لمبے سوکھے سیاہ بالوں والی لڑکی سے ملتا ہے۔ وہ کیا لکھتا ہے، اس کی وضاحت غیر ضروری سمجھی گئی ہے، تاہم لڑکی اور اس کے درمیان مکالمے کو پیش کیا گیا ہے۔ اس مکالمے میں کئی کم اور ان کئی زیادہ ہے۔ جتنا کہا گیا ہے، اس سے زیادہ چھپایا گیا ہے، اور اصل و گہری باتیں وہی ہیں جو چھپائی گئی ہیں۔

یہ جیون ہے...

اور یہ بدن...

تم...

اور تم...

ایک ہی مٹی...

ہم کبھی ہیں...

ہم کبھی تھما اس لیے...

غالباً آدمی کہتا ہے کہ یہ جیون، اس لمحے کا جیون ہماری دسترس میں ہے؛ اس میں کیسے کیسے دکھ، کیا کیا

سکھ ہیں؟ لڑکی کہتی ہے، اور بدن کے بارے میں کیا خیال ہے؟ آدمی کہتا ہے ہاں بدن بھی ہے، مگر میرے سامنے تو 'تم' ہو۔ ایک بدن ہے، اور ایک نہیں یا تم ہے۔ لڑکی کہتی ہے کہ تمہارے ساتھ بھی تو یہی معاملہ ہے۔ دونوں اس بات پر اتفاق کرتے ہیں کہ ہم ایک ہی مٹی سے بنے ہیں؛ ہمارے درمیان حقیقی، زندہ رشتہ مٹی کا ہے، یعنی ہماری اصل ایک ہے۔ مٹی فنا ہو جاتی ہے۔ یہی فنا ہماری اصل ہے؛ ہماری اصل کا عرفان ہمیں سکھی کرنا ہے؛ مٹی مٹی سے ملتی ہے یا مٹی جب مٹی میں مل جاتی ہے تو ہمیں سکھ ملتا ہے۔ اپنی اصل جاننے سے پہلے ہم دکھی تھے۔ لیکن اس افسانے کا اہم ترین نکتہ وہ ہے جسے سیاہ چوکھٹوں میں جڑی تین تصویروں کی زبانی پیش کیا گیا ہے۔ یہ تصویریں کس کی ہیں، افسانے میں اس کی وضاحت نہیں کی گئی۔ مین رانے اپنے بعض دیگر افسانوں میں بھی تصویروں کا ذکر کیا ہے، اور خود اپنی سوانحی تحریروں میں بھی بتایا ہے کہ ان کے کمرے میں دستوفسکی، مارکس اور لینن کی تصویریں ہیں جنہیں وہ دیکھتے رہتے ہیں۔ افسانے میں یہ تصویریں، آدمی اور لڑکی سے مخا طلب ہو کر کہتی ہیں:

ہم نہ کہتے تھے کہ دن کا اندھیرا موت ہے...

رات کا اجالا زندگی ہے...

یہ دونوں جملے متناقضانہ یعنی paradoxical ہیں۔ ان جملوں کا پیراڈاکس اس وقت سمجھ میں آسکتا ہے، جب ہم یہ پیش نظر رکھیں کہ یہ جملے کس سیاق میں کہے گئے ہیں۔ آدمی اور لڑکی وصل کی سرگوشیوں میں مصروف ہیں، اور سکھ کی کیفیت میں ہیں۔ اس سیاق میں تصویریں یعنی دانائی و بصیرت کے نمائندے ان سے کہتے ہیں کہ تم لوگوں نے بالآخر ہمارے کہے کو توثیق کر دی ہے۔ جو کچھ تم نے ہماری کتابوں میں پڑھا تھا، اب اس کا تجربہ کر لیا ہے۔ ہمارا کہنا تھا کہ دن کا اندھیرا یعنی معمول کی زندگی اور محض شعور کی زندگی، وجود کے تاریک خطوں سے گریز سے عبارت ہے، اور خوف کی زندگی، موت ہے۔ جب کہ رات یعنی لاشعور اور ذات کے تاریک خطوں سے مکمل، بے خوف آگاہی ہی حقیقی روشن ضمیری (enlightenment) ہے، اور یہی زندگی ہے۔ افسانہ نگار اگر یہیں افسانے کا اختتام کر دیتے تو بھی یہ ایک مکمل کمپوزیشن تھی، مگر وہ اسے سرریلی حقیقت سے روزمرہ کی حقیقت میں سمجھنے لگتے ہیں، یہ ظاہر کرنے کے لیے رات کے اجالے کو زندگی کہنے والوں کا سماج میں کیا مقام ہے، اور سماج ان سے کس قسم کا سلوک کرتا ہے۔ جب لوگوں کو پتا چلتا ہے کہ سیاہ پوش آدمی ہی موت

کافر شہ بن کراچی ہی کہانی سنار ہاتھ تو ان کا طرز عمل ایک دم بدل جاتا ہے؛ وہ کہانی، اور کہانی کار کی آواز کے طلسم میں گرفتار تھے۔ جوں ہی یہ طلسم ٹوٹتا ہے تو ہل میں (جہاں افسانہ سنایا جا رہا تھا، اور جہاں سنانے والا اسٹیج کے پس منظر میں تھا، یا اسٹیج پر روشنی نہیں کی گئی تھی) قیامت برپا ہو جاتی ہے۔ یہ قیامت اصل میں سامعین کے ہاتھوں اس سیاہ پوش پر گزرتی ہے جو موت کے فرشتے کے کردار کی مدد سے، اپنی کہانی سنار ہاتھ؛ اسے مار ڈالا جاتا ہے۔ افسانے کے اس اختتامی کلزے کی کوئی سادہ تو جیہ نہیں کی جاسکتی۔ مثلاً صرف یہ نہیں کہا جاسکتا کہ افسانہ نگار نے ترقی پسندوں پر طنز کیا ہے جو جدیدیت پسندوں کو مرے لکھنے والے کہتے تھے۔ میراجی سے مین رائٹ کو یہ اثر ام سنا سہنا پڑا ہے۔ اگر ”کمپوزیشن دو“ میں یہ سامنے کی باتیں ہی ہوتیں تو اس پر دو چار جملے ہی کافی ہوتے۔ اصل یہ ہے کہ مین رائٹ نے سادہ جملوں اور چھوٹے چھوٹے واقعات میں کچھ گہری باتیں کہی ہیں۔ افسانے کے آخری کلزے میں رمز یہ طنز یعنی irony ہے، جسے روشنی و تاریکی، زندگی و موت، ہجوم و فرد، تشدد و تسلیم کی جدلیات سے ابھارا گیا ہے۔ مثلاً یہی دیکھیے کہ افسانے میں انسانی سائیکس (جس کے لیے تھینکر کی مثال لائی جاتی ہے) کے تاریک حصوں کو جو نہی روشنی میں لایا جاتا ہے؛ لاعلمی کو آگاہی میں بدلایا جاتا ہے تو لوگ اس ’تاریک روشنی‘ کا سامنا کرنے کی تاب نہیں رکھتے۔ وہ تشدد پر اتر آتے ہیں۔ تشدد کا ذات کے تاریک حصوں سے جو گہرا تعلق ہے، اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔

یہ افسانہ اس امر پر بھی زور دیتا محسوس ہوتا ہے کہ جدید لکھنے والا، اپنے سماج میں اجنبی، بے خانماں یعنی ایک displaced آدمی تو ہے ہی خود اپنی تحریر میں بھی بے خانماں ہے۔ جدید تخلیق کار کا یہ المیہ بھی ہے، اور اس کے غیر معمولی تخلیقی اضطراب کا سرچشمہ بھی! مین رائٹ کے افسانے پڑھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ایک حقیقی جدید تخلیق کار کا کوئی گھر نہیں؛ نہ اس کا بدن، نہ اس کا مکان، نہ کافی ہاؤس، نہ دلی شہر، اور نہ اس کے افسانے۔ لے دے کے اس کے پاس مسلسل سوچنے، کریدنے اور براہ لکھنے کی سرگرمی ہے، جس میں وہ جیتا ہے؛ اور یہاں بھی وہ ظلمت میں روشنی اور روشنی میں ظلمت، یا تنہائی میں ہجوم اور ہجوم میں تنہائی، یا پھر گھر میں بے گھری جیسی متضاد حالتوں کو ایک دوسرے سے بغل گیر پاتا ہے۔

جدید تخلیق کار کے بے خانماں ہونے کا ذکر مین رائٹ کے بعض دوسرے افسانوں میں بھی ملتا ہے۔ بے خانماں معنف، خطرناک ہو سکتا ہے۔ مثلاً ”میرا نام میں ہے“ کا یہ کلزا دیکھیے۔

میں کو مرنا تھا مر گیا۔ بات صرف اتنی سی ہے۔

نوٹ: ہمیں کی تحریر، ایک خبر اور ایک ماحولی نوٹ کو ترتیب دے کر، اوپر تلے چند ایک سطریں اپنی طرف سے جوڑ کر میں نے یہ افسانہ ”تیار“ کیا اور ایک دوست کے حوالے کیا۔ افسانہ پڑھنے کے بعد میرے دوست نے کہا:

”ہمیں کی تحریر اور تمھاری تحریر کا لب و لہجہ ایک سا ہے، اور یہ بات خطرناک ثابت ہو سکتی ہے!“

فلشن میں بے خانماں مصنف اور اس کے کردار میں مماثلت کیوں خطرناک ہو سکتی ہے؟ کیا یہ مصنف کے لیے خطرناک ہو سکتی ہے، یا اس سماج کے لیے جو اس افسانے کو پڑھے گا؟ یہاں میں نے انسانی شناخت و اظہار کے ایک بنیادی مسئلے کو چھیڑا ہے۔ ہمیں یعنی واحد متکلم اپنی اصل میں ایک انسانی نشان ہے۔ اسے کوئی فرد اپنے شخصی، نجی اظہار کے لیے استعمال کرتا ہے، حال آنکہ اس کی تشکیل میں فرد کا کوئی حصہ نہیں۔ میں ایک ایسے طلسمی قسم کے عوامی لباس کی طرح ہے، جو ہر شخص کے لیے موزوں ہے، خواہ وہ عورت ہے یا مرد، بچہ ہے یا بوڑھا، کسی مذہب سے تعلق رکھتا ہے، یا سرے سے مذہب کو مانتا ہی نہیں۔ اس طور دیکھیں تو ہمیں کے ذریعے انفرادی اظہار خالص نجی اظہار نہیں ہوتا؛ نجی اظہار کا التباس ضرور ہوتا ہے۔ چنانچہ جب ہمیں کے صیغے میں اپنی بات کہی جاتی ہے تو وہ حقیقتاً ”سب“ کی یا ”پرائی“ بات ہوتی ہے۔ ہمیں اپنی اصل میں ”بے مرکز“ ہے؛ یہ واحد متکلم کے ساتھ، اور موضوعیت کے ساتھ حتمی طور پر وابستہ تو ہے، مگر خود واحد متکلم ایک تجرید ہے، اور اس پر کسی واحد شخص کا اجارہ نہیں۔ دوسری طرف ہم اپنے اظہار میں مرکزیت چاہتے ہیں، اور ایک ایسے صیغے میں اظہار کرنے پر مجبور ہیں جو اپنی اصل میں بے مرکز ہے۔ یا انسانی اظہار کا ایک عظیم دہہ ہے۔

اس ضمن میں میں نے ایک امتیازیہ بھی ہے کہ انھوں نے شناخت اور اظہار کو ایک دوسرے سے وابستہ سمجھا ہے۔ میں راجب افسانے ”میرا نام نہیں ہے“ میں ہمیں کو ایک کردار بناتے ہیں تو بظاہر یہ التباس پیدا کرتے ہیں کہ یہ ایک سوانحی افسانہ ہے۔ لیکن افسانے کے آخر میں جب وہ یہ لکھتے ہیں کہ انھوں نے ہمیں کی کہانی اپنے دوست کو سنائی تو کھلتا ہے کہ ہمیں، مصنف سے الگ کردار ہے، یا مصنف کا یہ منشا ہے کہ وہ خود کو ہمیں سے الگ رکھے، مگر اس کا دوست یعنی تیسرا شخص کہتا ہے کہ ہمیں اور مصنف کے لب و لہجے میں مماثلت ہے۔ گویا مصنف اپنی منشا میں کامیاب نہیں ہوا۔ سوال یہ ہے کہ مصنف کی یہ منشا کیوں تھی کہ وہ خود کو ہمیں سے الگ رکھے؟

کیا وہ کرنا کو مصنف کے اثر سے آزاد رکھنا چاہتا تھا؟ اگر مصنف کی یہی خواہش تھی تو آسان راستہ یہ تھا کہ وہ ہمیں کی بجائے کرنا کو کوئی نام دے دیتا۔ مین مانے راہی، جگدیش، جیت، بھاگوئی، دھن پتی، بلند یو، تھو رام وغیرہ ناموں کے کرنا متعارف کر جائے ہیں۔ لیکن جب وہ ہمیں یا وہ کو کرنا رہناتے ہیں تو اس کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ نام اپنے ساتھ کئی ملازمات رکھتا ہے (جیسے مذہبی، صنفی وغیرہ) جب کہ اسم ضمیر کے ساتھ کوئی ملازمہ نہیں ہوتا: ہمیں، وہ یا تم ہندو ہے نہ مسلم، نہ سکھ، نہ عیسائی، عورت ہے نہ مرد۔ لہذا ہمیں کی کوئی واحد شناخت نہیں۔ نیز ہمیں کی کہانی ہر ایک ہمیں کی کہانی ہو سکتی ہے، یعنی ہر اس شخص کی جو موضوعیت رکھتا ہے، یا خود کا اثبات کرنا چاہتا ہے۔ شاید اسی وجہ سے مصنف کے دوست کو ہمیں کے لب و لہجے میں مصنف بولتا ہوا محسوس ہوا۔ (واضح رہے کہ دوست کو ہمیں اور مصنف کے حالات میں مماثلت محسوس نہیں ہوئی، بلکہ لب و لہجے میں ہوئی)۔ مصنف بھی تو لکھ کر اپنا اثبات کرتا ہے۔

افسانے میں اگر ہمیں کو ایک کرنا رہنا یا گیا ہے تو مصنف بھی ایک کرنا رہے۔ اور جس دوست نے افسانہ پڑھ کر رائے دی، وہ بھی ایک کرنا رہے؛ تینوں افسانوی کرنا رہیں، اور ان کی تفہیم افسانوی رسمیات کی روشنی میں کی جانی چاہیے۔ اب سوال یہ ہے کہ ہمیں اور مصنف کے کرنا میں مماثلت کیوں خطرناک ہو سکتی ہے؟ اس سوال کے جواب کے لیے ہمیں ذرا افسانے کے ابتدائی حصے کی طرف پلٹنا ہوگا۔ افسانے کے یہ حصے دیکھیے، جن کی مدد سے ہمیں کی کہانی سمجھی جاسکتی ہے۔

اور میں نے دیکھا کہ ... کہ ایک نیا ... کہ ایک اجنبی ... کہ ... کہ
اجنبی زمین، اجنبی آسمان، سب کچھ اجنبی

میں نے ایک لاش دیکھی۔

گول پتھر کا تکیہ، پتھر کی سطح کا بستر، ہوا کی چادر۔

محبوبوں، حسرتوں کا درپن

میرے خدو خال میری نظروں کے سامنے واضح ہو گئے۔

میں ہانپتا کا پتلا پھاڑی کی چوٹی پر پہنچا اور پھر چند ہی لمحوں میں دوسری جانب نیچے اتر گیا۔

درمیان میں پھاڑی تھی۔ ہمیں اس طرف بھی تھا اور اس طرف بھی۔ اس طرف دو چاند

چھوٹی پڑیاں تھیں۔

گھاس پھوس کی ایک تنگی ہی جھونپڑی میری دنیا ہے اور سے؟

دھول پور سے جوئیریں موصول ہو رہی ہیں، ان سے صاف ظاہر ہے کہ میں صاحب نے بھی اپنے دوستوں کی طرح خودکشی کی۔ انھوں نے گہما گہمی کی دنیا سے بہت دور، گھاس پھوس کی جھونپڑی کا انتخاب کیا۔ جھونپڑی میں دنیاوی بخش و آرام کا سامان مہیا کیا: پانچ ہزار روپے، پھلوں کی دو ٹوکریاں، دو دھکی پانچ بوتلیں اور تھوری پراٹھے۔ اور ان سب چیزوں کی موجودگی میں بھوکے پیٹ موت کے لیے تپسیا شروع کر دی اور آخر سرات و کبر کو ان کا تپ سماجت ہوا۔^۹

گویا میں نے اپنے دوستوں جیت، موہن، ارجن دیو، امر، دھمن راج اور رتھ لوچن کی طرح خودکشی کی۔ خودکشی کے لیے انوکھا، مگر سادھوں کے طرز زندگی سے ملتا جلتا مشکل طریقہ اختیار کیا: سب کچھ اپنے پاس موجود ہونے کے باوجود اس نے میں دن تک کچھ نہیں کھلایا یا اور موت کے سپرد ہوا۔ اس نے خودکشی (جو میں را کے افسانوں کا ایک باقاعدہ موضوع ہے) کیوں کی؟ افسانے میں اس کا ایک قسم کا رومانوی جواب موجود ہے۔ میں خودکلامی کے انداز میں کہتا ہے: ”تم نہ جانے کس دہی آتما کا شراب ہو کہ تمہارا وجود زہر ہے کہ آپ سے آپ رگ و پے میں سرائت کر جاتا ہے۔ جانے کتنے خوبصورت لوگ تمہاری قربت کے زہر سے (اپنے ہاتھوں) مارے گئے۔“ رمزیہ طنز سے بھر پور یہ جملے ہیں! چونکہ وہ دوستوں کی خودکشی کا ذمہ دار اپنی قربت یعنی اپنے خیالات کو سمجھتا ہے، اس لیے اس بات کو اپنا اخلاقی فرض سمجھتا ہے کہ وہ بھی خودکشی کر لے۔ بلاشبہ میں ایک اخلاقی بحران کا شکار تو ہے ہی، مگر ساتھ ہی شناخت کے بحران میں بھی مبتلا ہے۔ ان دونوں بحرانوں نے میں کو سماج و دنیا اور فطرت سے بیگانگی میں مبتلا کر دیا ہے۔ وہ شہر میں اپنے دوستوں کی خودکشی کے بعد گاؤں چلا جاتا ہے، مگر وہاں کی زمین، آسمان، ہوائیں، پرندے سب سے وہ خود کو اجنبی و بیگانہ محسوس کرتا ہے۔ (یہ بیگانگی اس کی خودکشی کے طریقے میں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ اس کے پاس کھانے پینے کی سب اشیا تھیں، مگر وہ میں دن تک ان سے بیگانہ و لاتعلق رہا) تاہم جب وہ ایک لاش دیکھتا ہے تو وہ لاش ایک آئینہ بن جاتی ہے، اور اس میں اسے اپنے خدو خال (اور مستقبل کا حال) دکھائی دیتے ہیں۔ وہ لاش کے ذریعے خود کو پہچانتا ہے۔ یہ کہنا بھی مشکل ہے کہ اس نے واقعی کوئی لاش دیکھی یا لاش اس کی ماحول سے شدید اجنبیت کا استعارہ بنی ہے، یا لاش اس کی موت کی خواہش یا پیش گوئی کی ایک التباسی شبیہ تھی۔ اس طرح کا عدم تعین میں را کے افسانوں میں جا بجا موجود

ہے۔ بایں ہمہ لاش، ایک زندہ وجود کے لیے 'غیر' کا درجہ رکھتی ہے۔ موت، زندگی کا 'غیر' ہے۔ اس طرح اس نے خود کو ایک 'غیر' کے ذریعے پہچانا۔ وہ زندہ اشیاء سے بیگانہ تھا، مگر ایک مردہ وجود یعنی ایک 'غیر' سے (خواہ وہ حقیقی ہو یا تجلی، اس سے فرق نہیں پڑتا) جب وہ تعلق محسوس کرتا ہے تو اس کی پہچان ذات میں عدم پہچان (misrecognition) شامل ہو جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ لاش کے درپن میں اس نے اپنی زندگی کے راکھ ہوتے خدوخال، شدت احساس کے ساتھ دیکھے، نیز اس کی زندگی سے بیگانگی اپنے کلیمکس اور فیصلہ کن موڑ پر پہنچ گئی۔ بیگانگی کا دوسرا مطلب شخصیت کی وحدت کا ٹوٹنا بھی ہے؛ ایک میں کا دو میں میں تقسیم ہونا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میں پہاڑی کے دونوں طرف خود کو موجود پاتا ہے (کیونکہ پہاڑی کے ایک طرف وہ لاش موجود تھی، جس کی مدد سے اس نے خود کو پہچانا تھا اور دوسری طرف وہ تھا؛ یہ بھی پہچان میں عدم پہچان کا تقاضا تھا!)۔ اس کے لیے یہ سوال اہم نہیں کہ دو میں میں سے حقیقی میں کون سا ہے، (اگر میں یہ سوال اٹھاتا تو ایک نئے بحران میں مبتلا ہوتا)۔ اس کے لیے بس اتنی بات اہم ہے کہ وہ پہاڑی کے دونوں اطراف موجود ہے، یعنی وہ اس حقیقت کو تسلیم کر لیتا ہے کہ میں وحدت سے محروم ہے، نیز میں زندہ بھی ہے اور مرا ہوا بھی۔

اب اگر میں وحدت سے محروم ہے اور اس میں کالب و لہجہ معصوف سے مماثلت رکھتا ہے تو اس کا مطلب ہوا کہ معصوف بھی داخلی طور پر منقسم ہے۔ یہی بات خطرناک ہے۔ مگر یہ سوال اب بھی باقی رہتا ہے کہ کس کے لیے خطرناک؟ اگر ہم معصوف کے زاویے سے دیکھیں تو اسے خطرناک نہیں کہہ سکتے۔ اس لیے کہ میں یا موضوع انسانی یعنی subject کا تقسیم ہونا، ایک سے زیادہ تناظرات کو بھی ممکن بناتا ہے؛ وہ پہاڑی کے دونوں اطراف کی دنیا کو جان سکتا ہے؛ وہ زندگی کی فتناسی اور موت کی حقیقت دونوں سے رسم و راہ رکھ سکتا ہے؛ نیز وہ دنیا کو حاوی اور متبادل نظریوں کی روشنی میں بیک وقت سمجھ سکتا ہے۔ لیکن تناظرات کی یہی تکثیرت سماج کے غالب طبقات کے لیے خطرناک ہو سکتی ہے۔ انھیں ایک ایسا موضوع انسانی یا میں زیادہ موزوں محسوس ہوتا ہے جو داخلی طور پر متحد ہو؛ اسے کسی بھی خیال یا نظریے کا ظرف یا container آسانی سے بنایا جاسکتا ہے۔

میں یا موضوع انسانی کی تکثیرت کو آگے بھی موضوع بناتے ہیں۔ میں کے ساتھ دیگر اسمائے ضمیر یعنی وہ اور تم کو بھی افسانوی کردار بناتے ہیں، یا ان کی مدد سے وجودی شناخت کا سوال اٹھاتے ہیں۔ قصہ یہ ہے

کہ تمام شخصی عناصر بے مرکز ہیں؛ اسی لیے میں، تم، اور وہ ایک دوسرے سے بدلے رہتے ہیں۔ میں بیک وقت تم اور وہ بھی ہوں، اور وہ اور تم بھی نہیں ہیں۔ یہ انسانی شناخت اور اظہار کا ایک عظیم دہکا ہے۔ میں راہ کمپوزیشن موسم سرما ۶۴ء میں لکھتے ہیں:

میں، تم، اور وہ۔ میں تم بھی ہے اور وہ بھی ہے، تم میں بھی ہے اور وہ بھی ہے، وہ میں بھی ہے اور تم بھی ہے اور کتنا گھلا ہے (ہا ہا ہا ہا)۔ ہم یہاں بیٹھے ہیں، بات چیت کر رہے ہیں، شام کا سہ ہے، کافی ہاؤس کھینچ کھینچ بھرا ہوا ہے۔ ہم نے کافی کے لیے کہا ہے۔ کافی کے آنے سے پہلے ہی ہم میں سے ایک، میں، تم یا وہ اٹھا جاتا ہے۔ چاندنی چوک میں چلا جاتا ہے، لاہور چلا جاتا ہے، سان فرانسسکو چلا جاتا ہے یا مرجاتا ہے۔ ہم یہاں، اسی کافی ہاؤس میں، اسی صوفے پر بیٹھے رہیں گے اور کافی پیئیں گے۔ کتنا گھلا ہے۔ میں تم اور وہ۔ یہ کون؟^{۱۰}

بظاہر یہ ایک چکرا دینے والا انسانی معما اور مہمل سی بات معلوم ہوتی ہے کہ میں، تم بھی ہے اور وہ بھی ہے۔ ایک اعتبار سے یہ تاثر ٹھیک بھی ہے۔ انسانی شناخت و اظہار کے مسائل، دنیا و سماج میں انسان کا ہونا کسی معے سے کم نہیں، اور نجانے اپنے اندر کس قدر مہملیت رکھتا ہے۔ میں راہ ظاہر کرنا چاہتے ہیں کہ میں، تم، اور وہ کے اسمائے ضمیر محض انسانی نشان نہیں ہیں، بلکہ انسانی شناخت اور تقدیر سے جڑے ہیں۔ جب میں، تم یا وہ بنتا ہے تو اس کا مطلب ہے کہ میں اپنے آپ میں حتمی طور پر قائم نہیں ہے۔ میں کے اندر ایک خلا، ایک کمی، ایک کشمکش ہے، جس کی سب سے بڑی علامت موت ہے۔ میں اپنی موجودگی میں عدم موجودگی رکھتا ہے، (جس طرح میں اپنی پہچان میں عدم پہچان رکھتا ہے) جسے کبھی وہ اور کبھی تم کی موجودگی بھرتی ہے، اس پیراڈاکس کے باوجود کہ ان کی موجودگی میں بھی عدم موجودگی ہے۔ میں راہ کے افسانوں میں موت کے کثرت سے ذکر کا اہم سبب یہی ہے۔ موت کی لازمیت، ہستی و وجود میں سب سے بڑا عدم وجود ہے۔

میں، تم، اور وہ، نیم فلسفیانہ مضمرات ہی نہیں رکھتے، سیاسی جہات بھی رکھتے ہیں۔ میں راہ کے علاوہ بھی جدید اردو افسانہ نگاروں نے میں، تم، اور وہ کو کردار بنایا۔ عام طور پر یہ سمجھا گیا کہ اسم معرفہ کی جگہ اسم ضمیر جدید عہد کے بے چہرہ فرد کی نمائندگی کرتا ہے؛ میں یا وہ کی کوئی خصوصی پہچان نہیں۔ یہ تو جیہہ ایک حد تک ہی درست تھی۔ مثلاً اس جانب دھیان نہیں دیا گیا کہ میں کا صیغہ، کسی تجربے کو منفرد و مستند بنا کر پیش کرنے کا ایک قرینہ بھی ہے؛ میں کسی بھی تجربے، خیال، واقعے، تاثر کو داخلی، شخصی انداز میں ظاہر کرنے کا ایک کنونشن بھی ہے۔ نیز

نہیں، وہ یا تم چونکہ بنیادی طور پر بے مرکز ہیں، یا اپنے اندر ایک خلا رکھتے ہیں، اس لیے یہ خارج کی دنیا و سماج کا آسان ہدف ہیں۔ میں بقول مین را تم اور وہ بھی ہے؛ گویا میں کے خلا میں وہ یا تم در آتا ہے، اور میں کی دنیا کو ٹپٹ کر سکتا ہے۔ یوں نظری طور پر میں کی داخلیت ہر لمحہ تم یا وہ کی خارجیت کی زد پر رہتی ہے۔ نہ تو مطلق داخلیت ممکن ہے، نہ مطلق خارجیت۔ یہی وہ پس منظر ہے جس میں مین را کے افسانوں میں جدید انسان کے وجودی شناختی مسائل، سیاسی مسائل کا حصہ بن کر آتے ہیں۔ تاہم ان کی افسانوی تکنیک کچھ اس قسم کی ہے کہ سطح پر وجودی مسائل اور زیر سطح سیاسی مسائل ہوتے ہیں۔ افسانہ ”کمپوزیشن موسم سرما ۶۴ء“ سرریلی اسلوب میں لکھا گیا ہے۔ اس میں ایک طرف میں، تم اور وہ ایک دوسرے سے اڈلتے بدلتے ہیں تو سامنے اور عقب، محبت اور سیاست، فرد اور سماج، واقعہ اور تھنسی، مکالمہ اور خودکلامی ساتھ ساتھ، ایک دوسرے سے کندھا ملاتے، ٹکراتے موجود ہیں۔ افسانے میں بظاہر مختلف، زمانی و مکانی طور پر جدا واقعات ایک سلسلہ خیال میں بندھ گئے ہیں؛ اندر کی آوازیں، باہر کی صورتوں پر مسلط ہوتی، اور انھیں نہ وبالا کرتی محسوس ہوتی ہیں؛ لاشعور کے تاریک خیالات، شعور کی روشن دنیا میں دراندازی کرتے، اور ایک خوف و ترحم کی متضاد حالتوں کو تحریک دیتے محسوس ہوتے ہیں۔ اسی سرریلی اسلوب کی وجہ سے وجودی تجربہ سیاسی جہت سے گھٹمتھ جاتا ہے۔ یہ حصہ دیکھیے:

”مارگریٹ مرگنی اور اسے مرے ہوئے بہت دن ہو گئے!“

”وہ تمھارے پاس تھی، تم نے اسے مرنے کیوں دیا؟“

”میں کیا کر سکتا تھا؟“

”ہاں تم کیا کر سکتے تھے۔“

”باپو جی وہ کتابیں آگئی ہیں!“

”کتابیں؟“

”جی ہاں، بظہر: اے سٹڈی ان ٹائرٹی اور پائرنیشن ٹریڈری!“

”باندھو!“

...

...

...

اسٹالین، روز ویلٹ، جے چل صاحب! آپ نے ہٹلر کے ہاتھوں ساٹھ لاکھ یوڈیوں کو مارنے
 دیا؟
 ہم کچھ نہیں کر سکتے تھے؟
 گاندھی، جناح، نہرو، لیاقت صاحب، آپ نے لاکھوں لوگوں کو فسادات کی بھیشت کیوں
 چھنے دیا؟
 ہم کچھ نہیں کر سکتے تھے!
 کتنا گھلا ہے؟
 مارگریٹ مرگئی، خدا کے پاس ہے۔ مارگریٹ کو مرے ہوئے بہت دن ہو گئے ہیں۔ ایکس
 ٹرمنشن آف یوڈیوں کو بہت ہو گئے ہیں۔ پارلیمنٹ ٹریجڈی ہوئے بھی بہت دن ہو گئے ہیں۔
 کتنا گھلا ہے؟^{۱۱}

یہ نسبتاً طویل اقتباس اس لیے درج کیا ہے کہ میں راجو کچھ لکھتے ہیں، اس کی تلخیص ممکن نہیں۔ آپ
 میں راجو اپنے لفظوں میں نہیں دہرا سکتے۔ وہ لسانی اظہار کے بیش از بیش امکانات کو کھگالتے ہیں۔ نیز بیانیے میں
 خاموشی، استفہام، وقفے، توسین، خط، نکتے کا ایسا اہتمام کرتے ہیں کہ صرف معنی پیدا نہیں ہوتے، معنی کا تاثر،
 خیال کی تصویر، لکھے ہوئے لفظ کی آواز بھی پیدا ہوتی ہے۔ (ان کے افسانوں کو شاعری کی طرح رک رک کر
 پڑھنے کی ضرورت ہے)۔ گویا وہ اپنے افسانوں میں "کثیر آوازی" یعنی polyphony کی صفت پیدا کرتے
 ہیں۔ آپ دیکھیے کہ اس افسانے میں کیسے ایک شخصی نوعیت کا واقعہ، قومی اور عالمی سیاسی واقعات سے جڑ گیا ہے۔
 مارگریٹ کی موت، ہٹلر کی جارحیت اور پارلیمنٹ کے ایسے سے وابستہ ہو گئی ہے۔ افسانے کے بیان کنندہ یعنی
 میں کا شخصی صدمہ اس بنا پر مزید گہرا ہو گیا ہے کہ اس میں وہ "یعنی یہودیوں کا قتل عام اور تم" یعنی ہندوؤں،
 مسلمانوں اور سکھوں کی اموات شامل ہو گئی ہیں۔ واضح رہے کہ اس افسانے میں مارگریٹ کی موت، اور
 یہودیوں اور ہندوستانیوں کی موت، ایک مشترک نکتہ تو ہے، مگر اس تحریر کو جو چیز آرٹ میں بدل رہی ہے، وہ
 رمزیہ طرز یعنی "آزنی" ہے۔ یہ کیسی "آزنی" یا میں راجو کے لفظوں میں گھلا ہے کہ "مارگریٹ کو مرے ہوئے بہت
 دن ہو گئے ہیں۔ ایکس ٹرمنشن آف یوڈیوں کو بہت ہو گئے ہیں۔ پارلیمنٹ ٹریجڈی ہوئے بھی بہت دن ہو گئے
 ہیں۔" کسی سے کچھ نہیں ہو سکا؛ نہ انھیں بھلایا جا سکا، نہ وقت زخموں کو بھر سکا، نہ یہ سمجھا جا سکا کہ ان سب واقعات

کو ہونے سے روکا کیوں نہ گیا۔ مارگرٹ کو مرنے سے سر جیت نہیں بچا سکا؛ اور روس کا اسٹالن، امریکا کا روز ویلٹ، برطانیہ کا چرچل، جرمنی کے ہٹلر کو یہودیوں کے قتل عام سے نہیں روک سکے؛ نیز بھارت کے نہرو، پاکستان کے جناح اور لیاقت فسادات کو نہیں روک سکے۔ کیسا گھپلا یعنی کیا ظلم، کیا آزمی ہے! سب صاحبان اختیار اس قدر اختیار رکھتے! یا شاید جتنا ہے بس یا غافل سر جیت تھا، اتنے ہی ہے بس یا غافل قومی و عالمی لیڈر بھی تھے۔ اس سے بڑھ کر آزمی کیا ہو سکتی ہے کہ شخصی، قومی اور عالمی سطح پر ایک جیسا گھپلا ہو! اور اس کے علم کے باوجود آدمی جینے پر مجبور ہو، اور اپنی اس مجبوری کو محسوس بھی کرتا ہو۔

مین را اپنے افسانوں میں طرح طرح کے افسانوی التباسات پیدا کرتے ہیں۔ یوں لگتا ہے جیسے وہ فکشن کے ذریعے، فکشن کی حقیقت خلق کرنے کی اہلیت کو پوری طرح کھنگالنا چاہتے ہیں۔ وہ اس تناقض کو اچھی طرح سمجھتے ہیں کہ فکشن، عظیم انسانی صداقتوں کو پیش کرتا ہے، مگر ان تک رسائی کے لیے طرح طرح کے جھوٹے واقعات، فرضی کردار، تخیلی صورتیں، حال گھڑتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں حقیقت و تغاسی، روشنی و تاریکی، مشاہداتی واقعیت اور تخیلی ہیولے ایک دوسرے کو مسلسل تہ و بالا کرتے رہتے ہیں۔ ان کا افسانہ، حقیقت و تغاسی میں سے کسی ایک کو افسانوی عمل اور بیانیہ عمل پر حاوی ہونے نہیں دیتا۔ جن افسانہ نگاروں کے یہاں حقیقت و تغاسی میں سے کوئی ایک حاوی ہو جاتی ہے تو ان کا افسانہ یا تو سامنے کی واقعاتی صورت حال کا صحافیانہ چہ بہ بن جاتا ہے، یا پھر محیر العقول تغاسی، جس کا مقصد فقط تفریح ہوتا ہے، یا ایک طرح کا مداری پن۔ مین را سامنے کی واقعاتی صورت حال کو بھی افسانے میں جگہ دیتے ہیں، دلی، کنات، پلیس، کافی ہاؤس، ماڈل ہاؤس وغیرہ کا ذکر بھی کرتے ہیں، مگر ان کے ارد گرد، ان کے پہلو میں ایک تخیلاتی دھند لکا بھی اگاتے ہیں۔ مین را سامنے کی معمولی چیزوں، روزمرہ کے عام واقعات کے ذریعے زندگی کے بعض بنیادی سوالات تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انھوں نے کچھ انتظار حسین کی طرح پرانی اساطیر کی طرف رجوع نہیں کیا۔ تاہم دلچسپ بات یہ ہے کہ ان کے افسانے سے ایک نئی اسطورہ تشکیل پاتی محسوس ہوتی ہے۔ اس امر کی مثال میں افسانہ ”مقتل“ اور ”وہ“ پیش کیا جاسکتا ہے۔

”مقتل“ ایک جدید اسطورہ ہے۔ یہ اسطورہ بھارت ہے، ایک آدمی کی بے رحم، لائق، ویران، سیاہ دنیا میں، اس کے خلاف جدوجہد سے۔ وہ خود کو سنگین دیواروں کے ایک ہندتا ریک کمرے (جس پر قید خانے کا

گمان ہوتا ہے) کے باہر پاتا ہے؛ اسے معلوم نہیں کہا سے کون وہاں، کب بچ گیا تھا؛ وہ ماضی کے بارے میں کچھ نہیں جانتا؛ اسے ایک صورتِ حال درپیش ہے کہ اسے دیواروں پر لگی کیلوں سے الجھتے ہوئے چھت پر پہنچنا ہے۔ وہ بھوک، پیاس، ویرانی، سیاہی، دیوار، نوکیلی کیلیں اور وقت، سب کے احساس سے عاری ہو چکا ہے مگر اسے قابلِ بیان لذت کا احساس ہے۔ یا ٹوکی لذت ہے کہ جس کی طلب بیٹھے بیٹھے ہنسا دے اور بیٹھے بیٹھے رلا دے۔ یہ زخم کی لذت ہے۔ زخم کی لذت ہی میں بھرا ڈاکس ہے کہ اس کی طلب بیک وقت ہنسا اور رلا سکتی ہے۔ اس بھرا ڈاکس کی بچہ ہی سے وہ اس لذت کا اسیر نہیں ہوتا، اور سیاہی اور ویرانی سے باہر نکلنے کی جی توڑ کوشش کرتا ہے۔ چھت کے شیشے کو پتھر سے (جسے اس نے نیچے سے اوپر چھت کی طرف پھینکا تھا) توڑتا اور روشنی کو اندر آنے دیتا ہے۔ پھر خود کمرے میں کود جاتا ہے۔ آدمی کی یہ ساری جدوجہد، جدوجہد کا طریقہ، ویرانی و سیاہی سے نکلنے کے سلسلے میں استقامت ہمیں ایک اسطوری ہیرو (مثلاً سسی فس کی) کی یاد دلاتی ہے۔ روشنی کے اندر آنے سے کمرہ بدی کی روشنی سے چمکنے لگتا ہے۔ قدیم میز کی چھاتی میں چاقو بیوست ہے۔ چاقو کے پھل کا حصہ جو میز کی چھاتی سے باہر رہ گیا ہے، اسی سے بدی کی روشنی نکل رہی ہے۔ بدی کی روشنی اسی طرح کا ایک بھرا ڈاکس ہے جس طرح کی وہ لذت جس کی طلب آدمی کو ہنسا دے، رلا دے۔ نیز یہ کتنی بڑی آزمائی ہے کہ آدمی ویران، سیاہ دنیا سے باہر آنے کی جدوجہد کرتا ہے مگر اس کا سامنا بدی کی روشنی سے ہوتا ہے۔ یہ افسانہ اس لیے بھی جدید اسطورہ ہے کہ یہ جدید انسان کی جدوجہد میں کلاسیکی عہد کی استقامت و اخلاص کو ظاہر کرتا ہے، مگر جدوجہد کے نتیجے کی مہمیت کو پیش کرتا ہے۔ بدی کی روشنی سے چمکنے والے کمرے میں موجود میز پر ایک بوسیدہ جلد والی فائل ہے، اور دیواروں پر تین تصویریں ہیں؛ ایک بوڑھے شخص، ایک بوڑھی عورت اور ایک جوان عورت کی۔ فائل میں انہی تصویروں سے متعلق معلومات ہیں۔ بوڑھے مرد نے لاعلمی کے جرم کی پاداش میں گلے میں پھندا ڈال کر خود کشی کی؛ بوڑھی عورت نے معصومیت کے جرم کی سزا میں دودھ میں زہر ملا کر موت کو گلے لگایا؛ اور جوان عورت نے فریب کے جرم میں سینے میں گولی کھا کر موت سے ہمکنہ رہوئی۔ کمرے میں چاقو موجود ہے، مگر تینوں کو قتل کرنے میں چاقو سے مدد نہیں لی گئی۔ اسی فائل میں ایک کاغذ پر اس آدمی کا جرم لکھا گیا تھا اور سزا بھی تجویز کی گئی تھی۔ ”آے کہ تو نے مجرموں سے سمبندھ رکھا، تیری سزا عمر بھر کی قید تھائی ہے“۔ اپنے بارے میں پڑھ کر آدمی اسی پتھر کو اٹھاتا ہے، جس سے اس نے ہند کمرے کا چھت پر سے شیشہ توڑ کر اندر داخل ہوا تھا، اور اس پتھر سے

اپنی پیشانی پر ضرب لگاتا ہے۔ کیوں؟ اس کا جواب افسانہ نگار نے اپنے قارئین پر چھوڑ دیا ہے۔ شاید وہ اپنی تقدیر کے خلاف احتجاج کرتا ہے؛ یا شاید اپنا ماتھا پھوڑ کر اپنی بے بسی کا اظہار کرتا ہے۔ افسانے کا آخری جملہ ہے ”وہ پتھر اب بھی میرے پاس ہے“۔ گویا جس پتھر سے اس نے کمرے میں داخل ہونے کا راستہ بنایا تھا، اور بعد میں جس سے اپنی پیشانی پر ضرب لگائی تھی، اسے اپنے پاس محفوظ رکھا ہے؛ اسے بیکار سمجھ کر پھینک نہیں دیا گیا؛ بلکہ اس سے کوئی اور راستہ نکالا جاسکتا ہے، خود کو یا کسی اور کو زخمی کیا جاسکتا ہے؛ کسی کے خلاف احتجاج کیا جاسکتا ہے۔ پتھر افسانے کا اہم موقعیف ہے۔

یہ افسانہ تاریخ کے اندر سفر کی اسطوری جدوجہد کی علامت کہا جاسکتا ہے۔ اس سفر میں آدمی پر کھلتا ہے کہ تاریخ ایک مقتل ہے۔ اس مقتل کو مقتول رکھا گیا ہے؛ اس تک رسائی ایک پر صعوبت اور صبر آزماسی کے بعد ممکن ہے۔ تاریخ کو گہری تاریکی میں مخفی رکھا گیا ہے، جس کے باطن میں ندی کی روشنی جگمگا رہی ہے۔ یہ ندی کی روشنی کیا ہے؟ یہی کہ تاریخ میں ان لوگوں کے نام روشن حروف سے لکھے گئے ہیں جنہوں نے انسانیت کے خلاف جرم کیے۔ انہوں نے ان جرموں پر لوگوں کو موت کی سزا دی جو جرم تھے ہی نہیں۔ لاعلمی، معصومیت اور فریب کو باقاعدہ جرم قرار دے کر ان کا دستاویزی ثبوت باقی رکھا گیا ہے۔ یہی نہیں، آنے والے لوگوں کے لیے بھی سزا تجویز کر دی گئی ہے۔ یعنی جو اس تاریخ کی تحقیق کریں گے، اس کی اصل تک رسائی کی سعی کریں گے، انہیں مجرموں کا ساتھی سمجھا جائے گا، اور ان کے لیے نامعزیت تہائی ہے۔ یہاں بھی وہی آزمی ہے جو مین را کے دیگر کئی افسانوں میں ہے۔ جو حقیقت کو جانتا ہے، اسے تہائی کا عذاب جھیلنا پڑتا ہے۔ نیز اس جانب بھی اشارہ ہے کہ جو لاعلم ہوتا ہے، یا معصوم (یعنی کچھ نہیں جانتا) اس کی سزا موت ہے۔ یہاں لاعلمی اور موت کی سزا دونوں پر رمز یہ طر ہے۔ آزمی تو یہ بھی ہے کہ تاریخ اور اپنی تقدیر کا سامنا کرنے کے لیے آدمی کے پاس پتھر ہے! یہ افسانہ اس لیے بھی ایک جدید اسطورہ ہے کہ یہ ماضی کا ایک تاریک تصور پیش کرتا ہے۔ جدید ادب میں ماضی سے، اجداد سے، روایت سے ایک شدید نوعیت کی بے زاری، اور بعض صورتوں میں نفرت پائی جاتی ہے؛ بعض ریڈیکل جدیدیت پسند خود کو اپنے باپ کی نافرمان اولاد کہنے میں فخر محسوس کرتے رہے ہیں۔ نیز جدید ادب ماضی کی عظمت کے کسی پر شکوہ بیانیے پر سخت شبہ کا اظہار کرتا ہے۔ جو کچھ ”آج“ درپیش ہے، اس کے اندر، اور اس کی وساطت سے زندگی کے چھوٹے بڑے معانی سمجھنے کی سعی کی جاتی ہے۔ اس تخم کو مین را کا افسانہ

”وہ“ پیش کرتا ہے۔

”وہ“ مین را کے بہترین افسانوں میں شامل ہے۔ افسانہ نیا دہتر چھوٹے اور کچھ بڑے جملوں میں لکھا گیا ہے۔ یعنی ہر اگراف نہیں بنائے گئے۔ اس سے افسانے میں ایک نسبتاً تیز ٹیپو پیدا کرنے کی فنی کوشش کی گئی ہے۔ یہ ٹیپو افسانے کے مرکزی کردار وہ کے اضطراب سے ہم آہنگ ہے۔ افسانہ ایک معمولی سے واقعے کے گرد گھومتا ہے۔ دہتر کی سردمات کے دو بچے مرکزی کردار کی اچانک آنکھ کھلتی ہے۔ وہ فوراً ہیڈ میبل سے سگریٹ کا پیکٹ اٹھاتا ہے، سگریٹ نکال کر لیوں میں تھامتا ہے، اور ماچس تلاش کرتا ہے۔ ماچس خالی تھی؛ اسے وہ زور سے بٹخ دیتا ہے۔ میبل لیپ جلا کر کمرے میں دوسری ماچس تلاش کرتا ہے، مگر سب خالی ماچسیں ملتی ہیں۔ پورا کمرہ چھان مارتا ہے۔ کوئی دیا سلائی نہیں ملتی۔ ”سگریٹ اس کے لیوں میں کانپ رہا تھا۔ سنگلتے سگریٹ اور دھڑکتے دل میں کتنی مماثلت ہے!“ وہ چادر کندھوں پر ڈال کر باہر نکل آتا ہے۔ طوائی کی دکان کے پاس پہنچتا ہے کہ شاید بھیڑی میں کوئی دیکھتا کوئلہ مل جائے۔ جونہی وہ بھیڑی میں جھانکتا ہے، طوائی کا ملازم جاگ پڑتا ہے، اور اسے کہتا ہے کہ ”ماچس سیٹھ کے پاس ہوتی ہے۔ وہ آئے گا اور بھیڑی گرم ہوگی۔“ وہ پھر سڑک پر آ جاتا ہے۔ وہ چلتا رہتا ہے، راستے اور وقت سے بے خبر ہو کر۔ اسے صرف یہی دھن ہے کہ اسے سگریٹ سلگانا ہے۔ راستے میں کئی لمپ پوسٹ آتے ہیں، مگر ان کی مدھم روشنی فی الوقت اس کے کام کی نہیں۔ وہ چلتے چلتے ایک مرمت طلب پل کے پاس پہنچتا ہے جہاں سرج کیڑے میں لپٹی ہوئی ایک لائٹن لگی ہوئی ہے۔ وہ لائٹن سے سگریٹ سلگانے ہی لگتا ہے کہ سپاہی اس کی طرف بڑھتا ہے۔ اسے تھانے لے جایا جاتا ہے، جہاں سب سگریٹ پی رہے ہیں۔ ان سے وہ ماچس طلب کرتا ہے مگر ذرا سی تفتیش کے بعد اسے چھوڑ دیا جاتا ہے۔ ”ماچس کہاں ملے گی؟ نہ ملی تو؟“ یہی سوچتے سوچتے، اور وقت، لیپ پوسٹوں، سڑک اور بدن سے بے خبر وہ گرتا پڑتا سڑک پر چل رہا تھا۔ صبح ہو جاتی ہے۔ وہ دم بھر کو کرتا ہے، اور کیا دیکھتا ہے کہ سامنے سے کوئی آ رہا تھا۔ اس کے لیوں میں بھی سگریٹ کانپ رہا ہے۔ اور وہ پوچھتا ہے کہ آپ کے پاس ماچس ہے؟ وہ حیران رہ جاتا ہے کہ اس سے ماچس طلب کی جا رہی ہے جس کے لیے وہ آدھی رات سے بھٹک رہا تھا۔ دونوں اپنے اپنے راستے پہ چلے جاتے ہیں۔

ظاہر یہ سادہ سا افسانہ ہے، مگر اس میں اچھی خاصی معنوی تہ داری ہے۔ ہم بات یہ ہے کہ معنوی تہ داری محض سگریٹ کو علامت بنانے کی مدد سے پیدا نہیں کی گئی۔ سرسری نظر میں یہ افسانہ سگریٹ نوشی کی علت کی

مستحکم خیزی کو پیش کرتا ہے۔ (افسانے میں دو مقامات پر وہ خود سے یہ سوال کرتا ہے کہ اس نے یہ علت کیوں پال رکھی ہے؟) اگر افسانہ بس اسی معنی تک محدود ہوتا تو اسے مین راکا بہترین افسانہ کہنا پر لے درجے کی بد مذاقی ہوتی۔ گہری نظر سے دیکھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ افسانے میں کچھ غیر معمولی معانی ہیں۔ مثلاً یہ دیکھیے کہ سگریٹ سلگانے کے لیے ماچس کی تلاش میں جس سنجیدگی، اندر کے گہرے اضطراب، اور ہر شے سے بے خبری کا ذکر ہوا ہے، ان سے ہمارا دھیان عظیم مقاصد کے حصول کی لگن کی طرف جاتا ہے۔ دیکھیں تو سگریٹ جیسی معمولی شے، اور اس کے لیے دیاسلائی کی تلاش کی غیر معمولی لگن میں کوئی مناسبت محسوس نہیں ہوتی۔ اسے ہم کسی حد تک ایک ٹیگروئیسک صورت حال گہرہ کہہ سکتے ہیں۔ اس میں اگرچہ وہ کراہت نہیں جو گروئیسک سے مخصوص ہے، مگر معمولی اور غیر معمولی، حقیر اور عظیم کا تضاد ضرور ہے۔ یہ تضاد ہمیں جدید عہد کی ایک بنیادی سچائی سے آگاہ کرتا ہے: انسانی ہستی کے بڑے بڑے معانی کی جستجو کا میدان، حقیقی روزمرہ اور درخیش زندگی ہے؛ جدید انسان ماضی کے کبیری بیانیوں، بڑے بڑے نظریات، پر شکوہ عقائد کے سلسلے میں سخت متشکک ہے۔ کلاسیکی فکشن کا ہیرو، ہستی میں معنی پیدا کرنے یا ہستی کے معانی کی تلاش کے لیے نامعلوم مقامات کا طویل، پر صعوبت سفر کرتا تھا، (حائم طائی کے اسفار یا، یا پریم بھٹیسی کی کہانیاں یا دیکھیے) مگر جدید فکشن کا ہیرو (جو زیادہ تر متوسط اور نچلے متوسط طبقے کا فرد ہے) اپنی عام زندگی، اور اس کی معمولی چیزوں میں ہستی کے معانی تلاش کرتا ہے؛ وہ اپنی روزمرہ زندگی میں شامل اشیاء، مشاغل، لوگوں، سیاست، سماج سب چیزوں کے اثر و معنی کو اپنے اندر ٹٹوتا ہے۔ جدید فکشن میں ہستی کے معانی کی عظمت اور عام زندگی کے معمولی پن کا تضاد واضح رہتا ہے۔ مین راکے انسان کی دنیا ”یہ، اس لمحے، آج“ سے عبارت ہے، نیز یہ دنیا ”آج“ کی اس معنویت کی حامل ہے جسے انسان خود اپنے تجربے سے طے کرتا ہے۔ یعنی جدید انسان کی دنیا معانی سے خالی نہیں، غیر کے قائم کردہ معانی کے انکار سے عبارت ضرور ہے۔

افسانے میں نقطہ ارتکا ز یعنی focalisation کیا ہے؟ کیا سگریٹ یا اس کی علت ہے؟ بھا کہ دونوں کا ذکر ضرور ہے، مگر افسانے میں وہ کی جس چٹنی و احساسی حالت کو متکشف کرنے پر زور دیا گیا ہے، وہ ”ماچس یعنی آگ کے نہ ملنے کی ہے۔ ایک ایسی شے، جس کی شدید طلب وہ اچانک آنکھ کھلنے کے بعد کرتا ہے۔ اس پر متکشف ہوتا ہے کہ وہ شے اس کی زندگی سے، اور باہر کی دنیا میں غائب ہے۔ افسانے میں ہمیں یہ جملہ ملتا ہے: ”ایک بار آنکھ کھل جائے، پھر آنکھ نہیں لگتی“۔ وہ کی آنکھ کھلی ہے، اور اسے معلوم پڑتا ہے کہ اس کی زندگی

سے آگ غائب ہے۔ یہ ایک انکشاف کا لمحہ ہے؛ وہ ہر شے کو تہہ بالا کر ڈالتا ہے، مگر اس کی یہ ساری کوشش اسے فقط یہ باور کراتی ہے کہ اس کی زندگی سے آگ غائب ہے۔ یہاں سگریٹ سلگانا، خود کو زندہ رکھنے کی شدید آرزو کی علامت بن گیا ہے۔ اس بات کی تائید اس جملے سے بھی ہوتی ہے ”سنگلتے سگریٹ اور بھڑکتے دل میں کتنی مماثلت ہے“۔ وہ آگ کی تلاش میں، وقت، راستے، بدن سے بے خبر ہو کر مارا مارا پھرتا ہے۔ اسے آگ کہیں سے نہیں ملتی۔ طوائی کی دکان پر اسے پتا چلتا ہے کہ آگ سیٹھ کے پاس ہے، اور جب وہ لیمپ سے آگ نہانے کی کوشش کرتا ہے تو اسے تھانے لے چلایا جاتا ہے، جہاں آگ موجود ہے، مگر اسے دھکا دیا جاتا ہے۔ ایک زاویے سے دیکھیں تو یہاں سماج کے استبدادی اداروں پر طنز کیا گیا ہے، جو اس آگ پر قابض ہو کر عام آدمی کو اس سے پرے رکھتے ہیں۔ یہ سیاسی معنی قدرے واضح ہونے کے باوجود کچھ نیا وہ ہم نہیں لے افسانے کے اس حصے کی قراءت یوں بھی تو ہو سکتی ہے کہ وہ اس الیوٹن کا شکار تھا کہ اسے وہی آگ درکار ہے جو سیٹھ یا سپاہیوں کے پاس ہے۔ وہ آگ باہر موجود ہی نہیں جو اسے چاہیے تھی؛ چونکہ وہ آگ باہر نہیں، اس لیے اس پر کسی کو اجارہ حاصل نہیں ہو سکتا۔ افسانے کا آخری ٹکڑا مذکورہ الیوٹن کو ختم کرتا ہے۔

وہ اس کے قریب آ کر رکھا۔

اس کے لیوں میں سگریٹ کانپ رہا تھا۔

آپ کے پاس ماچس ہے؟

ماچس؟

آپ کے پاس ماچس نہیں ہے؟

ماچس کے لیے تو میں...

وہ اس کی بات سنے بٹا ہی آگے بڑھ گیا۔^{۱۲}

پو پھٹے وہ کا سامنا وہ سے ہوتا ہے۔ یعنی تار کی چھٹ گئی ہے، اور الیوٹن دور ہو گیا ہے۔ وہ کی ملاقات خود سے ہوتی ہے۔ دونوں کے منہ میں سگریٹ کانپ رہا ہے، اور دونوں کو ماچس چاہیے۔ رات بھر سڑک پر مارے مارے پھرنے والے وہ سے خود حیران ہو کر پوچھتا ہے کہ اس کے پاس ماچس نہیں ہے؟ یعنی کیا واقعی اس کے پاس آگ نہیں ہے؛ یہ کیسے ہو سکتا ہے کہ اس کے پاس آگ نہ ہو۔ جب وہ ہندو رزائشنے لگتا ہے تو پو پھٹے رونا ہونے والا وہ بات سنے بغیر آگے بڑھ جاتا ہے، یعنی یہ کہتے ہوئے کہ کمال ہے، اسے اپنی ہی آگ کا

علم نہیں، یا یہ کیسا آدمی ہے جو اپنا انکار (disown) کر رہا ہے۔ ایک اور بات بھی توجہ طلب ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ افسانے کا پہلا حصہ حقیقت نگاری کا نمونہ ہے؛ یہاں ماڈل ٹاؤن، راستہ، راستے میں لگے لمپ پوسٹ، حلوائی کی دکان، ٹوٹا ہوا پل، پولیس اسٹیشن، سپاہی، ان کا کرخت رویہ سب کچھ جانا پہچانا ہے، مگر آخری مختصر کٹوا ایک قسم کی فغاسی ہے۔ ہم اچانک باہر کی مانوس دنیا سے اندر کی اجنبی، دھندلی دنیا میں داخل ہوتے ہیں۔ یہاں وہ کاسامنا وہ سے ہوتا ہے۔ ان کی گفتگو کو آپ ہم کلامی کہیے یا خود کلامی، ایک ہی بات ہے۔ ایک زاویے سے یہ حصہ وہ کی دو میں تقسیم کی طرف اشارہ کرتا ہے، یا وہ کے دوبرے وجود کی فغاسی ابھارتا ہے، اور دوسرے زاویے سے وہ کی خود شناسی کی خبر بھی دیتا ہے جو وہ کی گھروالپی کے سفر کے بعد ممکن ہوئی ہے۔

مین را کے افسانوں میں سیاہی و موت کے سلسلے میں ایک فنکارانہ ذہن کی جدوجہد ملتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مین را کے افسانوں کا ہیرو (اگرچہ جدید افسانہ، ہیرو کے کلاسیکی تصور کا معکمہ اڑانا محسوس ہوتا ہے) کیا زیادہ مناسب لفظوں میں کبیری کردار (protagonist) ایک جدید آرٹسٹ ہے۔ ان کے اکثر افسانوں میں دنیا، ذات، آج، کل، میں، تو، وہ اور ان سب کی کشمکش کا جو تصور ظاہر ہوا ہے، وہ ایک جدید حسیّت کے حامل فنکار کا ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ انھوں نے سوانحی افسانے لکھے ہیں۔ بلاشبہ ان کے افسانوں میں سوانحی عناصر ہیں؛ جیسے اکثر افسانوں میں دہلی، کنائے ملیں اور اس کے کافی ہاؤس، ماڈل ٹاؤن، ہسپتال اور ان جگہوں کا ذکر ملتا ہے جن سے مین را کا تعلق رہا ہے۔ نیز کچھ افسانوں میں مین را نے، مینو کی طرح اپنا اصل نام تک لکھا ہے۔ مگر یہ سوانحی عناصر افسانے میں شامل ہو کر اپنی مخصوص سوانحی حقیقت کو افسانوی عمومیت میں تحلیل کر دیتے ہیں۔ سوانحی واقعیت، افسانوی داخلیت و اشاریت میں بدل جاتی ہے۔

یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ مین را نے اپنے افسانوی ہیرو کے لیے فنکار کا انتخاب کیوں کیا؟ نیز کیا اس سے ان کے افسانے محدود یا ایک خاص ذہنی صورت حال میں مقید ہو کر نہیں رہ گئے؟ یہ سوال اس حقیقت کے سیاق میں زیادہ اہم ہو جاتا ہے کہ دنیا کے بڑے فکشن میں زندگی کے مختلف، متنوع، متضاد، تکثیری پہلو ملتے ہیں۔ بافتن ایسے فکشن کو مکالماتی (dialogical) کہتے ہیں۔^{۱۳} یعنی فکشن نگار محض زندگی کو محض ایک زاویے یا تناظر میں پیش کرنے کے بجائے مختلف و متنوع تناظرات میں پیش کرتا ہے۔ اس ضمن میں عرض ہے کہ مین را کے یہاں ہمیں تنوع، تضاد، تکثیریت کے عناصر ملتے ہیں؛ تاہم ان کی نوعیت سماجی نہیں، نفسیاتی ہے۔ یعنی

میں رائے سماج کے مختلف طبقات، مختلف زاویہ نظر کے حامل افراد، زندگی و سماج کی متنوع صورت حال سے متعلق سیدھے سادے انداز میں افسانے نہیں لکھے مگر اپنے افسانوں میں ایک ایسی نفسی حالت کو ضرور جگہ دی ہے، جو تضاد و تنوع کو اپنی گرفتِ فہم میں لاسکتی ہے، اور زندگی سے متعلق ایک خاص (فنکارانہ) بصیرت کو تخلیق کر سکتی ہے۔ لہذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کا افسانہ کسی محدود و جہنی صورت حال میں مقید نہیں ہوا، بلکہ ایک خاص فنکارانہ بصیرت کا حامل بنا ہے۔ نیز ان کے کچھ افسانوں میں زندگی سے ایک جہا لیاقتی رشتہ قائم کرنے پر اصرار ملتا ہے (مثلاً ”ہوس کی اولاد“)۔ یہاں تک کہ خود کشی میں بھی جہا لیاقتی قدروں کے احترام پر زور ملتا ہے (مثلاً افسانہ ”بے زاری“)۔ جہاں تک فنکار کو اپنے افسانوی کردار کا پروٹو ٹائپ بنانے کا سوال ہے تو (ان کے افسانوں کو پڑھ کر یہ سمجھ میں آتی ہے کہ وہ ہستی، وجود، سماج، وقت، تقدیر کے ساتھ ایک پر جوش تخلیقی رشتہ استوار کرنے میں یقین رکھتے ہیں۔ ان کے افسانوں کے تمام مرکزی کردار ایک ولولہ انگیز تخلیقی لمحے یا تجربے کی تلاش میں نظر آتے ہیں؛ وہ دنیا و تقدیر کے سلسلے میں ایک منفعل رویہ نہیں رکھتے؛ وہ اپنی حقیقت، اپنی تقدیر، اپنی حالت خود خلق کرنے میں یقین رکھتے ہیں۔ بجا کہ وہ خود کو تاریکی، سیاہی، موت، ویرانی، تنہائی، بیگانگی میں محصور پاتے ہیں، مگر وہ منفعل نہیں ہیں؛ وہ اپنی حالت کو، اس کی پوری شدت کے ساتھ، اور پورے اخلاص کے ساتھ محسوس کرتے ہیں؛ وہ اسے باوقار انداز میں قبول کرتے ہیں؛ وہ اپنے اندر کی خباثتوں، ہوس، موہ، کروہ، انتقام، انا پرستی اور دیگر کمزوریوں کو تسلیم کرتے ہیں، یعنی اپنی بشریت کی ملکیت کو قبول کرتے ہیں؛ وہ خود سے بھاگ کر کسی تخیلی، مابعد الطبیعیاتی دنیا میں پناہ نہیں لیتے؛ مگر وہ روشنی کی تلاش کرتے ہیں۔ ان کا روشنی کا تصور بھی بشری ہے؛ انھیں ایک ایسی روشنی کی جستجو ہے جو زندگی، اور اس کی فنا پذیری کے ساتھ ایک والہانہ، تخلیقی رشتے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس ضمن میں ”کوئی روشنی، کوئی روشنی“ کے سلسلے کے تین افسانے قابل ذکر ہیں۔

”کوئی روشنی، کوئی روشنی“ کے افسانوں کا آغاز خلیل الرحمن اعظمی کے اس شعر سے کیا گیا ہے۔

میں شہیدِ ظلمتِ شب سہی مری خاک کو بھی آرزو

کوئی روشنی، کوئی روشنی، کوئی روشنی، کوئی روشنی

اس شعر میں واقعیت اور خواب کی جدلیت ملتی ہے؛ ہکٹلم کے لیے ظلمت ایک واقعہ ہے، مگر اس کا خواب اور آرزو یہ ہے کہ اسے کوئی روشنی مل جائے۔ گویا ہکٹلم ایک حالت کو جی رہا ہے، اور اس کے برعکس حالت

کی آرزو کر رہا ہے۔ تاہم مین را کے افسانے اس شعر کی تفسیر نہیں ہیں۔ مین را کے افسانوں کا ہیرو جس کا نام گیان ہے، اور وہ ایک افسانہ نگار ہے، اسے کوئی روشنی نہیں اپنی روشنی چاہیے۔ پہلے افسانے میں ستائیس سالہ، دبے پتلے گیان کے شب و روز کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ وہ اکیلا رہتا ہے۔ ایک ہسپتال کی لیبارٹری میں ملازمت کرتا ہے۔ شام کوئی ہاؤس میں پہنچتا ہے؛ اپنے ادبی دوستوں سے بات چیت کرتا ہے۔ رات کو گھر آتا ہے۔ چائے سکریمٹ کا شوقین ہے۔ صبح، رات جس وقت کوئی خیال گرفت میں آجائے، لکھنا شروع کر دیتا ہے۔ اس کے کمرے میں ایک کیلنڈر اور ایک تصویر ہے۔ تصویر المیر کا میو کی ہے، جس کی ”آنکھوں سے یاسیت جھلک رہی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وہ خود کشی کی پیچیدگیوں میں کھو گیا ہے۔“ گیان کو ان کیلنڈروں سے وحشت ہے جن پر ادنیٰ روں اور سیاسی لیڈروں کی تصویریں ہوں۔ یہ دونوں باتیں گیان کے سماج کے ساتھ رشتے پر روشنی ڈالتی ہیں۔ اسے کامیو پسند ہے، مذہبی و سیاسی رہنما نہیں؛ یعنی وہ اپنی زندگی میں آرٹ اور آرٹسٹ کو تو شامل رکھنا چاہتا ہے، مگر سیاست و مذہب اور ان کے ٹھیکیداروں کو خارج رکھنا چاہتا ہے۔ چنانچہ جب وہ کافی ہاؤس کے پاس ٹھہر کر کوئی تقریر کرتے ہوئے سنتا ہے تو طنزیہ تبصرہ کرتا ہے: ”یار یہ شخص اپنا علاقہ بھی contaminate کر رہا ہے...!“ اگر ہم اس افسانے کو مین را کے دیگر افسانوں سے الگ کر کے پڑھیں تو لگے گا کہ مین را ادب و فن کی دنیا کی خود بخود ری میں یقین رکھتے ہیں، اور ریاست و سماج کے کسی ادارے کو ادب و فن کی دنیا میں دراندازی کی اجازت نہیں دیتے۔ لیکن اگر اسے دیگر افسانوں کے ساتھ ملا کر اور خود اس افسانے کے بنیادی تھیم (روشنی کے لیے) کی روشنی میں پڑھیں تو دوسری رائے قائم ہوگی۔ گیان اور اس کے دوستوں کا وہ کون سا علاقہ ہے جسے سیاست دان آلودہ کر سکتا ہے، اور کیسے آلودہ کر سکتا ہے؟ ان کا علاقہ اپنی روشنی کی تلاش کا ہے۔ گیان کے قلم سے جب سفید، بے داغ، کنوارے کاغذ پر متناسب الفاظ جنم لیتے ہیں تو اس کے ذہن میں سیاسی اعلیٰ رہی ہوتی ہے، اور پیٹ میں بھوک۔ وہ اپنے ذہن کی سیاسی کی مدد سے اپنی روشنی خلق کرتا ہے۔

دہلی شہر میں گیان کا سانس سنبھلنے لگتا ہے تو وہ گاؤں چلا جاتا ہے۔ شہر سے گاؤں گیان کا، روشنی کی جستجو کا سفر ہے۔ یہاں اسے گیان یہ ہوتا ہے کہ ”گر دو غبار سے اُٹی ہوئی ایک آدمی کی دنیا... گر دو غبار سے درت اس کی دنیا پر جم چکے تھے اور وہ... ایک آدمی... ایک اکائی جو واضح ہوتے ہوئے بھی غیر واضح تھی“۔ وہ مزید سفر کرتا ہے تو اپنی ذات کو برہنہ حالت میں دیکھتا ہے۔ پھر اسے شمشان گھاٹ کی یاد آتی ہے، جہاں اس نے اپنے

باپ کی جلی ہوئی ہڈیاں جمع کی تھیں (غالباً ”آتما رام“ اسی واقعے کی بنیاد پر لکھا گیا ہے)۔ اور یہ لمحہ ایک ”وجودی“ تجربے کا ہے، جس کے دوران میں وہ اپنی زندگی کے راستے کا انتخاب کرتا ہے؛ اپنی تقدیر اپنے ہاتھ میں لیتا ہے۔ روشنی کی تلاش کا یہ وہ راستہ ہے جو مین را کا ہیرا اختیار کرتا ہے، اور یہ وہی راستہ ہے جسے ایک جدید تخلیق کار اختیار کر سکتا ہے، اور جس کی مثال کامیو کے یہاں ملتی ہے۔ اس راستے میں گمان بیک وقت بے حس اور شدید حسیت کا حامل ہو جاتا ہے۔ وہ اپنی محبوبہ کے لیے بے حس ہے مگر اپنے خالق کے لیے انتہائی زود حس ہے۔ اس کا خالق، اس کا اندر کا آرٹسٹ ہے۔ ”آپ اسے محبوبہ نہیں بھاتی، ہاتھوں کا تراشہ بھاتا ہے۔“ ہاتھوں کا تراشہ، ہاتھ میں قلم کی روانی ہے۔ یہ کلزا دیکھیے جس میں گمان نے محبوبہ کے سلسلے میں بے حس اختیار کرنے کے بعد محبوبہ کی شبیہ تخلیق کرتا ہے۔

کھلے ہوئے اور کندھے پر پھیلے ہوئے سنہری سیاہ بال، صاف شفاف پیٹانی، سیدھی سادی بھنویں، نیم خوابیدہ آنکھیں جیسے نلی جھیلوں میں دیے کو دے رہے ہوں، دبے دبے سے گلابی ہونٹ اور چہرے کی سنگتی ہوئی رنگت جیسے لپٹوں کو ڈھال کر شبیہ کی تشکیل کی گئی ہو اور لپٹوں ہی سے ڈھلا گیا اس بے نام ہستی کا بدن، شہد سے بھری ہوئی، جوان، کچی ہوئی گول چھاتیاں اور ان کی گلابی منہ بند کلیاں جو صرف ہوا اور پانی کے لمس سے مانوس ہیں... سکوت کے پروں پر اڑتی ہوئی گوازدل کی ہڑکن کی طرح محسوس ہوتی ہے... جس کی تصویر لفظوں کی ہتھکڑی ہے نہ رنگوں کی... تصویر کی ہتھکڑی ہے... دیوانے کے خواب کی ہتھکڑی ہے...
 ”میں خالق ہوں، دیوانے کے خوابوں کا... خدا...“
 ”خدا...“ ۱۴

یہ اقتباس دنیا اور آرٹسٹ کی دنیا کے باہمی رشتے کی پیچیدگی اور اس کی معنائی صورت (problematic) کو واضح کرتا ہے۔ وہ دنیا، سیاست و مذہب کے علم برداروں اور یہاں تک کہ اپنی محبوبہ سے دوری اختیار کرتا ہے، تاکہ وہ اپنے خالق سے متعارف ہو سکے۔ خالق سے تعارف ”لکھنے“ کے دوران میں، لکھنے کے طفیل اور لکھنے سے پیدا ہونے والی موسیقی کے سبب ہوتا ہے؛ یہ خالق ”باہر، ماوراء میں نہیں، تخلیق کے دوران میں، تخلیق سے جنم لینے والے سوز و ساز میں وجود رکھتا ہے۔ چونکہ یہ خالق ہے، اسے لیے وہ محبوبہ، دنیا، سیاست و مذہب سے بے نیاز ہے؛ کیونکہ وہ ان سب کو (یعنی ان کی شبیہوں کو) خلق کر سکتا ہے؛ لہذا ان سب سے اس کی

دوری، حقیقت میں دوری نہیں ہوتی۔ یہ سب اس کے عمل تخلیق میں جنم لیتے رہتے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ جس تنہائی کا وہ باہر کی دنیا میں شکار ہوتے ہیں، وہ تخلیق میں ختم ہو جاتی ہے؛ ان کا تخیل حسن، ان کا مستور قبح، نیز وسیع سماجی و فطری تناظر میں ان کی معنویت سامنے آتی ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ خالق کو اپنی تکمیل دی گئی تھی۔ عزیز ہوتی ہے۔ کیونکہ ہمیشہ میں اس کا اعجاز تخلیق، اس کا سوز و ساز ظاہر ہوتا ہے؛ ہمیشہ میں محبوب، سیاست، مذہب کی طرف اشارے ہوتے ہیں۔ اس سے زیادہ کچھ ہوتا تو ہمیشہ contaminate ہو جاتی ہے۔

تاہم خدا یا فنکار کی دنیا میں وہ سکوت بھی شامل ہے جس کی تصویر لفظوں میں آسکتی ہے نہ رنگوں میں۔ حقیقت یہ ہے کہ خدا یا خالق کی اپنی دنیا یہی ہے، جہاں وہ خاموشی کی موسیقی کو سنتا ہے؛ جہاں کچھ دیکھا بھالا نہیں ہوتا؛ جہاں رنگ، الفاظ نہیں ہوتے، صرف ہنسی ہوتی ہیں۔ مگر اسی دنیا میں وہ تنہا بھی ہے۔ اپنی روشنی کی تلاش میں خالق اور خدا کو اس تنہائی کا بھی سامنا کرنا پڑتا ہے، جسے صرف وہی اپنے اندر پیدا کرتا، اور محسوس کرتا ہے۔ مین را اس نازک نکتے کو اپنے افسانے میں فراموش نہیں کرتے کہ ایک آرٹسٹ جب خالق یا خدا بنتا ہے تو یہ دیوانے کا خواب ہے، اور اس کی قیمت بھی ہے؛ آرٹسٹ اپنی اصل میں بشر ہے، اور یہی اس ہیر و کا 'ہمارشیا' ہے، اور اسی میں اس کا المیہ چھپا ہے۔ گیان روشنی کے حصول کے لیے شام ڈھلے گاؤں سے پرے ایک ٹیلے پر چلا جایا کرتا تھا۔۔۔ ۵ دسمبر کو بھیا نک طوفان آیا، بجلی کڑکی اور اس خالق کو ڈس گئی۔ یہ آرٹسٹ اپنی روشنی کی جستجو میں مر گیا۔ افسانے میں معکوس طور پر اس واقعے کی طرف اشارہ ہے کہ گیان موسیٰ نہیں تھا کہ ٹیلے پر جلوہ گر ہونے والی روشنی اس کی نجات دہندہ بنتی۔ کیا آزمائی ہے کہ اس کی روشنی کی تلاش میں کوئی کھوٹ نہیں تھا، پھر بھی وہ المناک انجام سے دوچار ہوا؛ اس کی سعی اخلاص کے باوجود کامیاب نہیں ہوئی۔ اس نے دنیا کو نجوم کی نظر سے بھی نہیں دیکھا تھا، اپنی آنکھ سے دیکھا تھا، اور اس کے نتیجے میں اسے دنیا بالکل مختلف نظر آئی۔ (اس 'مختلف دنیا' میں وہ قیام نہ کر سکا) اس کی اپنی آنکھ ہی اس کی روشنی تھی۔ اس کی روشنی کے حصول کی جدوجہد تو باقی رہ گئی، مگر وہ خود باقی نہیں رہا۔ مین را کا افسانہ خود روشنی پر بھی یہ استفہامیہ قائم کرنا محسوس ہوتا ہے کہ کیا واقعی روشنی موجود ہے؟ ان کے افسانوں میں روشنی کی جستجو میں جان دینے والے کردار تو موجود ہیں، مگر روشنی میں شرابور ہونے کی کسی واردات کا بیان نہیں ملتا؛ روشنی کی طرف اندھیرے میں سفر ملتا ہے، مگر کوئی روشن لمحہ نہیں آتا۔ اسے ہم جدید ادب کا ایک بنیادی مسئلہ، یا زیادہ مناسب لفظوں میں ڈالیمیا بھی کہہ سکتے ہیں۔ روشنی اپنی اصل میں ایک

مابعد الطبیعیاتی تصور ہے، جسے اس طبعی دنیا میں حاصل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے جو ہر طرح کی مابعد الطبیعیات سے انکار کر چکی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدید ادب نے پرانی مابعد الطبیعیاتی دنیا سے خود کو منقطع کرنے کے بلند بانگ دعوے کے باوجود اس کی بعض علامتوں کو نہ صرف قائم رکھا، بلکہ ان سے کام بھی لیا؛ جدید ذہن میں ماقبل جدید دنیا کی یادداشت باقی رہی۔ مثلاً یہ دیکھیے کہ مین رائے کے آرٹسٹ ہیرو کے تصور میں بار بار رسا دھو جھلک دکھانا ہے؛ اسے ہم ایک جدید تصور میں پرانے تصور کی یادداشت کا کھیل کہہ سکتے ہیں۔ سا دھو کو روشنی مل جاتی تھی، مگر آرٹسٹ ہیرو کے جیسے میں سا دھو کی مانند روشنی کی جستجو آتی ہے، روشنی نہیں تاہم وہ سا دھو کے برعکس تاریکی و سیاہی کی ملکیت تسلیم کرتا ہے۔ جدید ادب میں جو آئرنی اور پیراڈاکس پیدا ہوئے، ان کا بڑا سبب یہی تھا۔ جدید ادب کے اس ڈائلیما کو جس فکشن نے عبور کیا، اسے ہم مابعد جدید کہہ سکتے ہیں۔

مین رائے اپنے علامتی افسانوں کی وجہ سے شہرت رکھتے ہیں۔ اس غفلتے میں ان کے وہ افسانے نظر انداز ہو گئے ہیں، جو غیر علامتی ہیں، یا علامت کے خاص تصور میں جگہ نہیں پاسکے۔ یہاں ہم خاص طور پر ”بھاگوٹی“، ”ڈھن پتی“، ”اتما رام“، ”غم کا موسم“ اور طویل افسانہ ”جسم کے جنگل میں ہر لمحہ قیامت ہے مجھے“ جیسے افسانوں کا ذکر کرنا چاہتے ہیں۔ یہ کمپوزیشن سیریز اور ”مقتل“، ”وہ“، ”میرا نام نہیں ہے“ جیسے افسانوں سے مختلف ہیں؛ نہ صرف اپنے موضوعات کے سبب، بلکہ اسلوب، پلاٹ، واقعہ سازی وغیرہ کے حوالے سے بھی۔ مین رائے نے علامتی افسانوں میں زبان کے ذریعے فکشی حقیقت خلق کرنے پر غیر معمولی توجہ دی ہے، جب کہ مذکورہ افسانوں میں حقیقت کی ترجمانی کو مقصود بنایا ہے۔ یہ حقیقت نفسیاتی اور سماجی ہے۔ چنانچہ انھیں بڑی حد تک ”نفسیاتی“ سماجی حقیقت نگاری کے اسلوب میں لکھا گیا ہے۔ یہ بھی دیکھنے والی بات ہے کہ مین رائے نے آغاز میں یہی اسلوب اختیار کیا تھا۔ اس طور اپنا رشتہ منٹو (اور بیدی) کی روایت سے قائم کیا تھا۔ یہ درست ہے کہ انھیں اس روایت میں رخنہ نظر آنے لگے تھے، اور انھوں نے علامتی اسلوب اختیار کیا؛ تاہم اس اسلوب کو انھوں نے ترک نہیں کیا۔

”بھاگوٹی“ (۱۹۵۷ء میں لکھا گیا مین را کا پہلا افسانہ) اور ”ڈھن پتی“ کو پڑھتے ہوئے منٹو بار بار یاد آتے ہیں۔ ان میں حاشیائی کرداروں کی سماجی صورت حال اور نفسی الجھنوں کو پیش کیا گیا ہے۔ دونوں کے انجام میں چونکا نے کا وہی عنصر ہے جو ہمیں منٹو کے یہاں ملتا ہے۔ بھاگوٹی محلے بھر کی عورتوں کے صل گراتی ہے،

لیکن جب اس کی بیٹی دھن پتی حاملہ ہوتی ہے تو پہلے سخت غصے میں آتی ہے اور پھر قطعی غیر متوقع طور پر اپنی بیٹی کو حمل گرانے سے اس لیے باز رکھتی ہے کہ اب سمجھنے لگتی ہے کہ حمل گرنا سب سے بڑا پاپ ہے۔ ”دھن پتی“ میں دھن پتی اپنے چھوٹے بھائی سے جنسی شراعت کرتی ہے اور ایک نو عمر لڑکے سے شادی کے بعد اپنے دیور دھرم داس سے جنسی مراسم قائم کرتی ہے۔ جب دیورانی اسے طعنہ دیتی ہے تو اس سے انتقام لیتی ہے۔ دھرم داس کو اس کی بیوی کے خلاف اکساتی ہے؛ وہ اسے قتل کر دیتا ہے، اور عمر قید کی سزا پاتا ہے۔ جب اسے اس کا شوہرا دم بتاتا ہے کہ بڑے بھائی کو عمر قید کی سزا ہو گئی ہے تو دھرم داس کے روتے ہوئے بیٹے کو سینے سے لگا کر کہتی ہے ”آج سے میں تیری ماں ہوں“۔ برے کرداروں کے اندر بھلائی دریافت کرنے کی یہ وہی میکینک ہے، جسے منٹو نے سب سے زیادہ برتا تا ہم واضح رہے کہ مین رامنٹو کی روایت سے رشتہ قائم کرتے ہیں، اس کی نقل نہیں کرتے۔

”آتما رام“ بھی مین رامنٹو کی افسانوں میں شامل ہے۔ اسے اردو کے اہم افسانوں میں شمار کیا جانا چاہیے۔ پورا افسانہ بلدیو کی کشمکش کے بیان پر مرکوز ہے۔ بلدیو کی کشمکش کا مرکزی نکتہ ایڈی پس کمپلیکس کہا جاسکتا ہے، جسے خود بلدیو کی زبانی بیان کیا گیا ہے۔ بلدیو کا والد نتھو رام پہلی عالمگیر جنگ کے دنوں میں میٹرک کرنے کے بعد برطانوی فوج میں بھرتا ہوا۔ ترقی کرتے کرتے آرڈر آف برٹش انڈیا کا تمغہ حاصل کیا۔ ”نتھو رام ایک فوجی شخصیت، مثالی کردار، کم گوئی کی شہرت، مہاتما کا لقب“ جب کہ ”بلدیو، کمزور، دبلا پتلا، باپ کی سماجی شخصیت اس کا کامپلیکس اور فرار... مارکس، بدھ، دوستوویسکی، بلزاک، ایک راہ کی تلاش“۔ بلدیو کا کردار بھی ’آرٹسٹ ہیرو‘ کا ہے۔ وہ باپ کی سماجی حیثیت کو اپنا حوالہ نہیں بنانا چاہتا؛ وہ الگ اپنی پہچان چاہتا ہے۔ اس کی باپ کے خلاف بغاوت، درحقیقت روایت و وراثت اور سماجی مراتب کے خلاف بغاوت ہے۔ اس بغاوت کا اظہار اس وقت شدت سے ہوا ہے جب وہ شمشان بھومی میں اپنے باپ کے بھول چھنے آتا ہے (جو ایک دن سیر کرتے ہوئے انتقال کر گیا، اور اسے لاوارث سمجھ کر سیوا سمیٹی نے اس کا آتم سنگار کیا تھا)۔ ”بہندوؤں کی ان رسوم کو ادا کرنے کا عمل اسے ذلت آمیز محسوس ہو رہا تھا اور اس کے باپ کے بھول جو محض ہڈیوں کے چھلکے تھے، اس کی آنکھوں میں چھینے لگے تھے“۔ اسی طرح وہ جتنا کو پوتر گزر رہا تھا۔ بلدیو نے اپنی راہ کی تلاش میں مشرق و مغرب کی عظیم شخصیات جیسے مارکس، بدھ، دوستوویسکی، بلزاک کی طرف رجوع کیا تھا، اور وہ اس نتیجے پر پہنچا تھا کہ موت کی یہ رسوم کھوکھلی ہیں؛ ان کا کوئی مطلب ہی نہیں ہے۔ بلدیو کا المیہ یہ ہے کہ اسے اپنی رائے، اپنی فکر

کے خلاف چلنا پڑتا ہے۔ وہ باپ کے سلسلے میں کمپلیکس رکھتا ہے، اور ہندوؤں کی بعد از موت کی رسوم کو ذلت آمیز قرار دیتا ہے، اس کے باوجود اسے باپ کی موت پر صدمہ ہوتا ہے، اور رسوم ادا کرنا پڑتی ہیں۔ وہ ایڈی پس کمپلیکس کے زیر اثر باپ کو چھوڑ کر چلا گیا، لیکن باپ کی موت کی خبر اسے شدید صدمے سے دوچار کر دیتی ہے۔ اس کے دل اور ذہن میں جنگ شروع ہو جاتی ہے۔ وہ رونا چاہتا ہے، مگر اس کا ذہن موت کو معمول کی بات سمجھتا ہے۔ دل اور ذہن میں جنگ کا آغاز اسی لمحے ہوا تھا جب اس نے باپ کی سماجی شخصیت کے سلسلے میں کمپلیکس محسوس کیا تھا۔ ایڈی پس کمپلیکس میں باپ، روایت، اتھارٹی کے ضمن میں دو جذبی (ambivalent) رجحان ہوتا ہے: نفرت اور محبت، گریز اور کشش، انسپریشن اور ڈپریشن کے متضاد جذبات بیک وقت ایک ہی شے کے سلسلے میں موجود ہوتے ہیں۔ بلدیہ اپنے باپ سے انسپائر بھی تھا، اس نے ایک اپنی راہ بنانے کی انسپریشن اپنے باپ سے حاصل کی تھی، کیونکہ اس کا باپ بھی سیلف میڈ تھا۔ وہ باپ کی مانند ہی اپنی الگ شناخت چاہتا تھا، اور یہ اسی وقت ممکن تھا، جب وہ باپ کی مثالی شخصیت کے سائے سے دور ہو۔ وہ باپ سے دور چلا گیا تھا، باپ کی طرح ایک اپنی شناخت بنانے کے لیے۔ لیکن والد کے انتقال کی خبر نے اسے ایک نئی صورت حال سے دوچار کیا۔ یہ کافی الجھی ہوئی جذباتی حالت تھی۔ اس میں کچھ نیا پن تھا اور کچھ پرانا پن، اور دونوں باہم الجھ گئے تھے۔ ایک طرف اسے احساسِ جرم ہو رہا تھا کہ بیٹے کے ہوتے ہوئے باپ تنہائی میں مرا، اور اس کا اتم سسکا رسیوا سمیتی نے کیا۔ اسی لیے وہ رونا چاہتا تھا۔ یہ اس کی جذباتی حالت کا نیا پن تھا۔ اسے خیال آیا کہ اسے رشتہ داروں اور دوستوں کو والد کے انتقال کی اطلاع دینی چاہیے۔ وہ خود کلامی کرتے ہوئے کہتا ہے: ”کیا میں رشتہ داروں اور دوستوں کو آگاہ کروں کہ والد رخصت ہو گئے نہیں!... نہیں... میں یہ معیبت مول نہیں لے سکتا۔ لوگ والد کے مثالی کردار کے گن گائیں گے اور میں آوارہ، بے کار، صفر... صرف ذلت محسوس کروں گا... صرف ذلت... ذلت...“۔ یہ اس کی جذباتی حالت کا پرانا پن تھا۔ وہ والد کے انتقال کے بعد بھی ایڈی پس کمپلیکس سے آزاد نہیں ہو سکا تھا۔ اس الجھی ہوئی حالت کی وجہ سے بلدیہ کی حالت غیر ہو چکی تھی۔ وہ بھوک سے مڑھال تھا۔ اس کا دل تیزی سے دھڑک رہا تھا، اور ایسے میں اسے اچانک پنڈت کی یاد آئی تھی، جس نے ماکھ میں لپٹی ایک ہڈی ہاتھ میں لے کر بلدیہ سے کہا تھا کہ ”دیکھو یہ آتما رام ہے۔ دیکھیے کیسے سادھی لگائے بیٹھا ہے۔ جن لوگوں کا آتما رام سادھی لگا کر بیٹھا ہوتا ہے، ان کی آتما کو شانتی ملتی ہے۔“۔ یہ سن کر بلدیہ نے دل میں کہا تھا کہ

”مرنے والے کو دکھ ہو سکتا ہے کیا؟“ بلدیو کو والد کی آتما کے سکھی ہونے کا خیال آیا، اور اسی شدت سے اپنے دکھی ہونے کا۔ یہاں بلدیو کا کمپلیکس اپنی انتہا کو پہنچ گیا، اور شدید صدمے سے اس کے دماغ کی رگیں کٹ گئیں، وہ دکھ کی حالت میں مر گیا؛ دل اور ذہن کی جھگ میں وہ زندگی ہار گیا۔ تیسرے دن چنڈے کو بلدیو کا آتما رام دکھی حالت میں ملا۔ اس نے دل میں کہا ”بابو جی کو باپ کے مرنے کا کتنا دکھ تھا، مرنے کے بعد بھی ان کی آتما دکھی ہے۔“ مین رانے اس افسانے میں کمال کی فنی مہارت کا اظہار کیا ہے۔ بلدیو کے سلسلے میں صرف ایک جگہ بدھ کا ذکر آیا ہے۔ افسانے کے آخر میں کھلتا ہے کہ بلدیو بدھ کو کیوں پڑھتا تھا۔ بدھ نے زندگی کو دکھ کہا تھا۔ بلدیو کی زندگی اور موت پر دکھ کا گھنا سایہ نظر آتا ہے۔

”غم کا موسم“ اور ”جسم کے جنگل میں ہر لمحہ قیامت ہے مجھے“ جنسی نفسیات کی پیچیدگیوں سے متعلق ہیں۔ ممکن ہے کچھ لوگ ان دونوں افسانوں پر فحاشی کا الزام لگائیں، خاص طور پر وہ لوگ جو جنس اور اس کی نفسیات کو زندگی کے تمام بیانیوں سے خارج رکھنا چاہتے ہیں۔ مین رانے دونوں افسانوں کے لیے بے حد نازک موضوعات منتخب کیے، مگر دونوں کو لکھتے ہوئے غیر معمولی فنی ہنرمندی کا مظاہرہ کیا ہے؛ ایجاز و اشارت کے ساتھ جنسی بحالیاں کو پیش کیا ہے، اور کہیں بھی جنسی ترغیب کا شائبہ تک نہیں۔ ”غم کا موسم“ تو انتہائی اداس کر دینے والا افسانہ ہے۔ یہ ایک بڑی عمر کے مرد (ایک بار پھر آرٹسٹ ہیرو) اور ایک بارہ سالہ لڑکی کی ”محبت“ کی کہانی ہے، جس کا نقطہ ارتکا زونو خیز روح کی قبل از وقت جنسی بیداری ہے۔ ایک بھولی بھالی گڑیا کے جسم میں ایک عورت جنم لیتی ہے، جس کی وہ تاب نہیں لاسکتی اور مین رانے کے اکثر مرکزی کرداروں کی مانند مرجاتی ہے۔ اس کے بعد مرکزی کردار پر مسلسل غم کا موسم رہتا ہے۔ ”جسم کے جنگل میں ہر لمحہ قیامت ہے مجھے“ (۱۹۸۱ء میں لکھا گیا ان کا آخری افسانہ) میں بھی دو مختلف عروں کے اشخاص کی جنسی زندگی کو پیش کیا گیا ہے۔ یہاں عورت بڑی عمر کی اور لڑکا کم عمر ہے۔ مین رانے کا یہ واحد افسانہ ہے، جس میں زخم کی لذت کے ساتھ ساتھ، جسم کی مسرت کا بیان بھی ہے۔ اس افسانے میں مین رانے جنسی الجھنوں کو موضوع بنانے کے بجائے جنس میں بحالیاں کے کچھ پہلوؤں کا ذکر کیا ہے تاہم اس طویل افسانے میں بھی مرکزی کردار مایا مرجاتی ہے۔

مین رانے کے قاری کو اس بات سے الجھن محسوس ہوتی ہے کہ آخر ان کے اکثر کردار خود کشی کیوں کرتے ہیں، یا طبعی موت مر جاتے ہیں؟ آخر موت، ان کے افسانوں کا اس قدر اہم سروکار کیوں ہے؟ موت ایک

حقیقت، مگر مین را کے یہاں ایک کبیری حقیقت کیوں بن گئی ہے؟ ہم ان سوالوں کے جواب مین را کے افسانوں ہی میں تلاش کر سکتے ہیں۔ مین را کا جدید افسانہ، اس جدید عالمی ادب سے منسلک ہے، جو موت، ظلمت، تاریکی، ویسٹ لینڈ کو عصر کی بنیادیں چٹائی کے طور پر پیش کرتا ہے۔ تاہم یہ جواب مکمل نہیں۔ ہمارے نزدیک مین را کے افسانے میں موت ایک تھیم سے زیادہ ایک تکنیک ہے؛ قاری کو زندگی کے تاریک، ویران، سیاہ رخوں سے آگاہ کرنے اور ان کا کھلی آنکھوں سے سامنا کرنے کی تکنیک!

حوالہ جات

- * اسٹنٹ پروفیسر، شیخ اردو اور نیکل کالج، جامعہ پنجاب، لاہور۔
- ۱۔ انتظار حسین، مجموعہ انتظار حسین (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء)، ص ۷۳۔
- ۲۔ ایضاً۔
- ۳۔ ویسٹرن نیو ورلڈ کالج ڈاکٹمنری، تیسرا ایڈیشن، (امریکا: میکلس، ۱۹۹۷ء)، ص ۲۸۶۔
- ۴۔ طراح مین رد سرخ و سیدہ رحیم، قمار و رولہدلی (دہلی: انجی کیشنل پبلیشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳ء)، ص ۱۲۔
- ۵۔ یہاں لفظ uncanny کو ان معنوں میں استعمال کیا گیا ہے، جن معنوں میں اسے فرائیڈ نے برتا ہے۔ فرائیڈ نے اپنے مقالے "The Uncanny" میں لکھا ہے کہ uncanny کہا جاسکتا ہے جس میں حقیقت اور خیال کا امتیاز مٹ جائے، نیز جیسے ہم اپنی عقلی سمجھتے چلے آ رہے تھے، وہاں رے سامنے حقیقت بن آجائے۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: سگنڈ فرائیڈ، *On Creativity and The Unconscious* (نیویارک: ہارپر جینٹیل ماڈرن ٹھانٹ، لندن، ۱۹۵۸ء)، ص ۱۵۲۔
- ۶۔ طراح مین رد سرخ و سیدہ رحیم، محولہ بالا، ص ۱۷۱۔
- ۷۔ ایضاً۔
- ۸۔ ایضاً، ص ۱۱۷۔
- ۹۔ ایضاً، ص ۱۱۲ تا ۱۱۷۔
- ۱۰۔ ایضاً، ص ۱۲۵۔
- ۱۱۔ ایضاً، ص ۱۲۶ تا ۱۲۷۔
- ۱۲۔ ایضاً، ص ۱۳۸۔
- ۱۳۔ میخائل باختن، *Problems of Dostoevsky's Poetics* مترجم و مرتب کیرل لہرسن (لندن: یونیورسٹی آف میچوسٹا پریس، ۱۹۸۶ء)، ص ۲۵۔
- ۱۴۔ طراح مین رد سرخ و سیدہ رحیم، محولہ بالا، ص ۱۹۰۔

مآخذ

باختین، میخائیل (Bakhtin, Mikhail)۔ *Problems of Dostoevsky's Poetics*۔ مترجم و مرتب کیرل هرمن۔ لندن: یونیورسٹی آف میچیگان پریس، ۱۹۸۶ء۔

حصین، انظار۔ مجموعہ انتظار حصین۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء۔

فرائیڈ، سگمنڈ (Freud, Sigmund)۔ *On Creativity and The Unconscious*۔ نیویارک: ہارپر جیڑیل ماڈرن ٹھانٹ، لندن، ۱۹۵۸ء۔

نمن رہ برارج۔ سرخ و سیاہ۔ تہ تیپ و تحریف سرورالہدی۔ ویلی: ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳ء۔

ویسٹوئرڈ نیو ورلڈ کالج ڈاکٹمنری۔ ٹیمر ایڈیشن۔ امریکا: میکلس، ۱۹۹۷ء۔

ضیاء الحسن *

اردو ادیبوں کا فطرت سے بدلتا ہوا تعلق: چار صدیوں کے تناظر میں

۷۷۴ ضیاء الحسن

انسانی تاریخ میں بعض واقعات اتنی اہمیت اختیار کر لیتے ہیں کہ ہم تاریخ کو ان کے حوالے سے دیکھتے ہیں، جیسے حضرت عیسیٰ علیہ السلام کی ولادت جس کے بعد تاریخ قبل مسیح اور بعد مسیح میں تقسیم کر کے دیکھی جانے لگی، یا ہجرت نبوی ﷺ جس کے بعد مسلمانوں نے دنیا کو ہجرت سے قبل اور بعد کی دنیا میں تقسیم کر دیا، یا انقلاب فرانس جس نے جدید یورپ کی بنیاد رکھی۔ اب تک کی انسانی تاریخ کا اہم ترین واقعہ یورپ کا صنعتی انقلاب ہے جس کے بعد جدید دنیا کا خاکہ ابھرنا شروع ہوا، اس جدید دنیا کا خاکہ جسے ہم آج گلوبل ولج کہہ رہے ہیں۔ یہ انقلاب اپنے جلو میں بعض نعمتیں اور بعض لعنتیں لے کر آیا۔ اس انقلاب کی سب سے بڑی نعمت انسانی ذہن و علم کی بے پناہ ترقی ہے جس نے انسان پر کائناتوں کے درکھول دیے۔ اس انقلاب کی سب سے بڑی لعنت اس ذہن و علم سے پیدا شدہ ٹیکنالوجی کی خرید و فروخت ہے۔

صنعتی انقلاب سے قبل دنیا اپنے فطری ماحول کے ساتھ ایک پُر مسرت دور میں نظر آتی ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ اس دنیا میں بھی انسان نے ظلم کا رویہ روا رکھا لیکن اس وقت اس کی بہیمانہ قوتیں لامحدود نہیں تھیں اور اس کے ظالمانہ ذرائع بہت محدود تھے۔ سترھویں صدی سے دنیا کی صورتحال بدلتا شروع ہوئی لیکن آج فطرت جس عظیم اور وسیع مریبا دی کا شکار ہے، اس کا آغاز بیسویں صدی میں ٹیکنالوجی کے تاجرانہ پھیلاؤ کے ساتھ ہوا۔

انیسویں صدی کے اواخر تک انسان کے حیوانی تشدد کی زد میں اس کا ماحول نہیں آیا تھا۔ بیسویں صدی کے اوائل سے لے کر آج ۲۰۱۳ء تک انسان کے علم کا سفر جوں جوں آگے بڑھا، انسان کی ذات سے اس کے ماحول کو شدید ترین خطرات لاحق ہوتے گئے، یہاں تک کہ آج تمام دنیا کے ماحولیاتی سائنس دان یہ کہہ رہے ہیں کہ ماحولیاتی آلودگی کا خطرہ نیوکلیائی بم سے زیادہ خطرناک ہو چکا ہے۔

بیسویں صدی میں انسان کے عمل نے ثابت کیا ہے کہ دنیا کے خطرناک ترین جانور بھی انسان کے سامنے بہت معصوم اور بے ضرر ہیں۔ انسان نے اتنے بڑے پیمانے پر تباہی پھیلانے والے وسائل ایجاد کیے کہ اس کے سامنے انیسویں صدی تک کی سائنسی ایجادات اور ٹیکنالوجی بچوں کا کھیل معلوم ہوتی ہے۔ انسان نے دنیا کے توازن کو بر باد کرنے کے کئی طریقے ایجاد کیے ہیں جن میں سرفہرست تباہی پھیلانے والے ہتھیار ہیں۔ دنیا کے چند انسان ابتدائی تاریخ سے ہی طاقت اور اختیار کے حصول کے خواہاں نظر آتے ہیں۔ تمام تباہی اور قتل و غارت گری اس خواہش اقتدار کی وجہ سے ہوئی ہے، لیکن ابتدائی انسان کے ہتھیار ایسے نہیں تھے کہ پوری دنیا کے ماحول کو تباہ کر سکیں۔ اگرچہ بارود کی ایجاد نے تباہی کا دائرہ وسیع کیا لیکن بیسویں صدی میں یہ دائرہ بہت وسیع ہوا۔ چند انسانوں کے اقتدار کی خواہش پوری کرنے کے لیے اس کے آگے کار انسانوں نے نئے نئے فلسفے تراشے، جب الوطنی اور قومی تفاخر کے نظریات پیدا کیے، مذاہب کو ان کی خواہشات کے مطابق تبدیل کیا اور ان کے مقاصد کے حصول کا ذریعہ بنایا۔

سائنس دان ان کے لیے ایجادات کرتے ہیں، ماہرین ٹیکنالوجی ان کے لیے بڑی بڑی مشینیں بناتے ہیں اور اس انڈسٹری کے دھوئیں سے فضا اور کیمیاوی مادوں سے زہر زمین پانی زہر آلود ہو رہا ہے۔ ہم یہ زہر لگتے ہیں اور نہیں سوچتے کہ ٹشو پیپر لے کر ہم نے اپنے لیے موت خریدی ہے۔ زہر زمین اٹمی دھماکوں سے زمین تڑو بالا ہوتی ہے، سمندروں میں اٹمی دھماکوں سے سمندری دنیا بر باد ہوتی ہے لیکن چونکہ ہماری بقا کو فوری خطرہ لاحق نہیں ہے، اس لیے ہم خاموش بیٹھے ہیں اور ان مٹھی بھر انسانوں کو من مانی کی اجازت دے رکھی ہے۔ دنیا میں بے شمار قسم کی مخلوقات ختم ہو چکی ہیں، لاتعداد کو بقاء کا خطرہ لاحق ہے اور ہم چپ ہیں۔ انھوں نے پہلی جنگ عظیم، دوسری جنگ عظیم اور ۷۹ء سے تیسری غیر اعلانیہ جنگ عظیم شروع کر رکھی ہے اور ہم چپ ہیں کہ ابھی ہم محفوظ ہیں۔ ہم کب سمجھیں گے کہ آج ہم محفوظ ہیں لیکن ہماری بقا کو خطرات لاحق ہو چکے ہیں۔ اگر ہم آج بھی

خاموش رہے تو کل ہم نہیں رہیں گے۔

ہم خاموش ہیں لیکن ہمارا ادیب خاموش نہیں ہے۔ دنیا بھر کے ادب میں انسان اور اس کی دنیا کو لاحق خطرات اور مسائل کو مسلسل موضوع بنایا جاتا رہا ہے۔ ابتدائی ادب میں آج کے مقابل کم ضرر مسائل تھے، سوانحی کا ذکر ہے۔ آج کا ادب دنیا بھر میں دنیا کی بقا کا سوال اٹھا رہا ہے۔ اردو ادیب بھی دنیا بھر کے ادیبوں کی طرح فطرت پرست اور انسان پرست رہا ہے۔ اگر ہم ابتدائی اردو ادب کو دیکھیں تو ہمیں اس میں فطرت اور انسان کے حوالے سے اور طرح کے موضوعات ملتے ہیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی ہوئی زندگی کے مطابق اردو ادیبوں کے موضوعات بھی بدلتے رہے ہیں۔

اردو زبان کے ابتدائی نقوش شورشیں پر اکرت سے پیدا ہوئے۔ یہ عمل آٹھویں صدی عیسوی سے پندرہویں صدی عیسوی تک مسلسل وقوع پذیر ہوتا رہا اور اردو زبان کی تشکیل ہوتی رہی۔ اگرچہ گہرا رھویر با رھویر، تیرھویر اور چوڑھویر صدی عیسوی کی فارسی تصنیفات میں ہندی اثرات ملتے ہیں لیکن باقاعدہ شاعری سوئھویر صدی سے ملتی ہے۔ وچہی، قلی قطب شاہ اور ملا غواصی سے آغاز ہونے والی اردو شاعری کی باقاعدہ روایت ولی کی شاعری میں آکر خالص ادبی شکل اختیار کرتی ہے۔ ولی نے اس زبان میں شاعری کی جو آج بھی مستعمل ہے۔ اردو شاعری کے پس منظر میں دو تہذیبیں اور دو شعری روایتیں کارفرما ہیں۔ ایک ہندی شاعری کی روایت اور دوسری فارسی شاعری کی روایت۔ دونوں مشرقی شاعری کی روایتیں ہیں اور ان میں انسان دوستی کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اردو شاعری کی روایت فی الاصل صوفیانہ تجربے سے ظہور پذیر ہوئی۔ اٹھارویں صدی تک ہندوستان کا معاشرہ پھلتوں اور صوفیوں کے افکار کو کردار کے زیر اثر تھا، چنانچہ اس معاشرے میں تخلیق ہونے والی تمام زبانوں کی شاعری پر صوفیانہ افکار کے اثرات گہرے ہیں۔ صوفیا کے سامنے تین بنیادی سوالات ہوتے ہیں، انسان کیا ہے، خدا کیا ہے اور کائنات کیا ہے اور ان کا آپس میں کیا تعلق ہے۔ اردو شاعروں کی تربیت میں بھی یہ تین سوالات کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان سوالات کے جوابات صوفیانہ اور مذہبی ادب دونوں میں ایک ہی ہیں کیونکہ دونوں کا فکری منبع قرآن ہے۔ اسلام اور اس سے پہلے کے تمام وحدانیت پرست ادیان میں خدا کو مرکزیت حاصل ہے جس نے انسان اور کائنات کو پیدا کیا۔ وحدت الوجودی فکر کا مرکزی نقطہ یہی ہے کہ خدا کے علاوہ کوئی حقیقت نہیں ہے۔ اس نے اپنے وجود سے اس کائنات کو پیدا کیا، سو جو کچھ بھی ہے

اس وجود واحد سے پھوٹا ہے۔ گویا ڈرے سے آفتاب تک ہر شے خدا سے وجود پذیر ہوئی ہے، سو تمام عناصر الگ الگ وجود رکھنے کے باوجود ایک ہیں کیونکہ جو مطلق کا حصہ ہیں اسی لیے انسان کا خدا اور کائنات سے محبت کا تعلق ہے۔ اردو شاعری میں محبت کے اس تعلق کو عشق کا استعارے میں پیش کیا گیا ہے۔ اس شاعری میں عشق وہ قوت ہے جو نظام کائنات کو متحرک رکھتی ہے۔ عشق ایک نظریہ حیات ہے جس کا مرکز محبوب حقیقی یعنی خداوند کریم ہے۔ عشق کا تقاضا یہ ہے کہ محبوب سے محبت کی جائے اور اس سے متعلق ہر شے سے بھی محبت کی جائے۔ چونکہ کائنات محبوب کے وجود سے تخلیق ہوئی ہے، اس لیے اردو شاعروں کے نزدیک اسے بھی محبوب کا درجہ حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو شاعری میں فطرت کے استعارے فراوانی سے استعمال ہوئے ہیں۔ اردو شاعری میں محبوب کا ایک استعارہ گل ہے۔ محبوب کا قدر سر و جیسا ہے، آنکھیں زر گس جیسی، ہونٹ پھول کی پتیوں جیسے، بال گٹاؤں جیسے، چال مور جیسی۔ عاشق کے لیے بلبل کا استعارہ یا پتنگے کا استعارہ استعمال ہوا ہے۔ یہ غزل کا علامتی نظام ہے کیونکہ غزل دو مصرعوں کی صنف ہے جس میں علامات کے ذریعے ہی بات ہو سکتی ہے۔ دوسری اہم صنف مثنوی ہے۔ اردو کی بیشتر مثنویاں عشقیہ قصوں پر مشتمل ہیں جن میں محبوب ہمیشہ فطرت کے عناصر کے درمیان ملتا ہے، چنانچہ فطرت کے حسن میں رنگا ہوا ہے۔ مثنویوں کی منظر نگاری جدید شاعری میں کم سے کم ہوتی گئی کیونکہ بعد میں شاعری کا تعلق فطرت سے اس طرح قائم نہ رہ سکا۔ جدید زندگی نے جس چیز سے فطرت کو نکلا ہے اور بد صورت بنایا ہے، اس کے نتیجے میں اردو شاعری میں فطرت نگاری کے بجائے فطرت سے ہم دردی کا رویہ ابھرا۔

قدیم دکنی شاعری میں فطرت کے یہ استعارے بھرے پڑے ہیں۔ فطرت سے محبت کا یہ جذبہ محبوب کے حسن میں منتقل ہو گیا ہے۔ اس سراپا حسن شاعری میں سے حسن شوقی کی ایک غزل دیکھیے اور محسوس کیجیے کہ انسان اور فطرت کس طرح ایک دوسرے میں گھلے ملے ہوئے ہیں۔ سترھویں صدی کے اس شاعر کی سراپا نگاری فطرت سے ہم آہنگ ہے:

در بزمِ ماہِ رویاں خوشید ہے سربگن
میں شمعِ سوں جلوں گی وہ انجمن کہاں ہے
اے بادِ تو بہاری گر تو گذر کرے گا
گلزارِ تے خبر لیا او یا من کہاں ہے

از بند تا خراساں خوشبو کیا ہے عالم
تس شایہ مشکبو کا گل پیر بن کہاں ہے^۱
حسن شوقی کی غزل کی اس خصوصیت کے حوالے سے ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں:
حسن شوقی کی غزل میں جسم کا احساس شدت سے ہوتا ہے۔ وصال کی خوشبو اڑتی ہوئی محسوس
ہوتی ہے۔ موتی سے دانت، کلیوں جیسے ہونٹ، کٹھن ہیرے کی طرح حل، سرو قدی، کھنور کا
دریا، دل عاشق کو پھونک دینے والا سراپا اس کی غزل کے مخصوص موضوعات ہیں۔^۲

اسی طرح قلی قطب شاہ کی شاعری میں بھی محبوب، عاشق اور محبت کی ساری فضا فطرت سے ہم
آہنگ نظر آتی ہے اور صرف قلی قطب شاہ ہی کیا، اس دور کی ساری شاعری میں فطرت کا حسن انسانی حسن میں
اس طرح گھل مل جاتا ہے جیسے پوری کائنات ہم آغوش ہو رہی ہو:

رُوت آیا کلیاں کا ہوا راج
ہری ڈال سر پھولاں کے تاج
ہیں پھول دیے ستارے سماں
اس زمانے کی پری پمنی آئے آج
چندر گر جت ہوں معصوں پرست
عشق کے چمنے چمن موراں کا ہے راج^۳

اٹھارویں صدی عیسوی کلاسیکی شاعری کے عروج کی صدی ہے۔ دبستان دلی اور دبستان لکھنؤ کا
تعلق اسی صدی سے ہے۔ اردو شاعری کا عہد زریں یعنی میر و سودا کا دور اسی صدی میں رہا۔ یہ صدی سیاسی،
معاشی اور معاشرتی بہتری لیکن ہندو اسلامی تہذیب کے کمال کی صدی ہے۔ اسی صدی میں احمد شاہ ابدالی نے مغل
سلطنت کے نابوت میں آخری کیل ٹھونکی، سراج الدولہ اور ٹیپو سلطان کو شکست دے کر انگریزوں نے اقتدار کا
باقاعدہ آغاز کیا۔ انگریزی اقتدار کے نتیجے میں نیا صنعتی معاشرہ پہلے کلکتہ میں قائم ہوا لیکن اس کے اثرات
انیسویں صدی میں ظاہر ہوئے۔ اس صدی میں بھی تمام اصناف ادب میں جو کائنات نظر آتی ہے، بے حد مربوط
ہے۔ غزل کے شعر دیکھیے:

پتہ پتہ یونا یونا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے^۴

مکملش میں آگ لگ رہی تھی رنگ گل سے میر
بلبل پکاری دور سے صاحب پرے پرے^۵

دونوں شعروں میں دیگر جانداروں کو انسانوں کے استعارے کے طور پر برتا گیا ہے گویا پورا معاشرہ انسانوں، جانوروں اور نباتات سے مل کر وجود پذیر ہوا ہے۔ نظیر اکبر آبادی تو اپنی ان نظموں کے لیے مشہور ہیں جن میں آدمی، گھر، گلیاں، ہوا، بارش، کچھڑ، چاند، پرندے، پودے، پھل، بنزیاں پورا ماحول ایک ڈور میں بندھا ہوا ہے۔ اس دور کی دیگر اصناف ادب قصیدہ، مرثیہ، مثنوی میں بھی ماحول زندہ اور متحرک ہے۔ ہر مثنوی میں باغ، صحراء، دریا، جنگل کے مناظر فراواں ہیں۔ قصیدوں کی تہذیب ہو یا مرثیوں کا چہرہ فطرت اور ماحول کے بیان سے آغاز ہوتا ہے۔ اس دور کی شاعری کے مجموعی مزاج میں فطرت اور ماحول سے محبت کو بنیادی حیثیت حاصل ہے اور اس کی بے شمار مثالیں ہیں۔ اس لیے طوالت سے بچنے کے لیے میں نے مثال کے طور پر بس میر کے دو شعر پیش کیے ہیں، ورنہ اس دور کے کسی بھی شاعر کی کسی بھی صنف کی شاعری کو دیکھیں تو یہ رویہ بنیادی رویے کے طور پر ابھرتا ہے۔

اردو کلاسیکی شاعری کا دور انیسویں صدی کے نصف اوّل تک رہا۔ غالب پہلا شاعر ہے جس کی شاعری میں صنعتی معاشرت کی ابتدائی جھلکیاں نظر آنے لگیں۔ انسانوں اور فطرت کے ساتھ محبت کا جو رویہ قبل ازیں اردو شاعری میں نظر آتا ہے، اس دور میں کم ہو جاتا ہے اور اس کے بدلے نئے زر پرستانہ رویے ابھرنے لگتے ہیں۔ وہ صارتی معاشرہ جو آج اپنے عروج پر نظر آتا ہے، اس کی ابتدا انیسویں صدی کے نصف اوّل میں ہی ہو گئی تھی۔ پہلے فطرت سے انسانی روح کا رشتہ استوار تھا، اب فطرت برائے فروخت ہو گئی۔ تمام رشتے دولت کے حصول سے منسلک ہو گئے۔ فطرت کے عناصر حسن افزوی کے بجائے معاشی جبر کا شکار ہو گئے۔ ماحول کی بد صورتی کا آغاز ہوا۔ ان بدلتے رویوں کی جھلک غالب کے دو شعروں میں دیکھیے:

سید گل کے تلے بند کرے ہے گل چیں
مژدہ اے مرغ کر گلزار میں صیاد نہیں

غارتِ عمر ناموس نہ ہو گر ہوں زر
کیوں شاہد گل باغ سے بازار میں آوے^۶

پہلا شعر طنزیہ ہے جس میں پرندے کو خوش خبری سنائی گئی ہے کہ باغ میں صیا نہیں ہے بلکہ پھول توڑنے والا ہے، اس لیے اس نے پرندے کو پھولوں کی ٹوکری میں قید کیا ہے، اگر صیا دھوتا تو پنجرے میں بند کرتا۔ اس شعر کے دو کردار شکاری اور گل چیں اردو شاعری میں پہلے نہیں تھے۔ یہ نئے کردار ہیں جو زندگی کی تبدیلی کی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔ دوسرے شعر میں کہا گیا ہے کہ ہوس زر کی وجہ سے پھول بازار میں بکنے کے لیے آگئے ہیں۔ پہلے شعر کا گل چیں وہ کردار ہے جو باغ سے پھول چتا ہے اور بازار میں فروخت کرتا ہے اور صیا پرندے پکڑتا ہے اور بازار میں فروخت کرتا ہے۔ پھول، پرندے اور دیگر عناصر فطرت زندگی میں حسن پیدا کرتے تھے، اب بازار میں فروخت کے لیے رہ گئے ہیں۔ پہلے بلبل عاشق تھا، کیورتا قاصد تھا، اب بازار کی جنس ہیں۔

اب ذرا دوسرے شعر کے علامتی مفہیم دیکھیے۔ گل صرف پھول ہی نہیں ہے بلکہ محبوب کا استعارہ ہے اور محبوب انسان بھی ہے اور خدا بھی۔ گویا شاعریہ کہہ رہا ہے کہ ہوس زر نے پھول، محبوب اور خدا سب کو قابل فروخت بنا دیا ہے۔ اس شعر کی فضا ملال اور افسوس کی ہے یعنی اپنے لہجے سے شاعر اس غیر انسانی رویے کی مذمت کر رہا ہے۔

غالب پہلا اردو شاعر ہے جس کی شاعری میں انسان اور اس کے ماحول میں مغایرت نظر آتی ہے اور اس کی شاعری میں یہ عنصر قیام کلکتہ کے بعد پیدا ہوا جب اس نے نئے صنعتی معاشرے کو جانیسویں صدی کے وسط تک کلکتہ میں مستحکم ہو چکا تھا، دیکھا۔ اسی لیے غالب کو اردو کا آخری کلاسیکی اور پہلا جدید شاعر کہا جاتا ہے کہ اس کی شاعری میں کلاسیکی معاشرے کی آخری جھلکیاں اور نئے صنعتی معاشرے کے اولین نقوش ملتے ہیں۔ غالب کے بعد اردو ادب کلاسیکی دور سے جدید دور میں داخل ہو جاتا ہے۔

جدید اردو ادب کا آغاز ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد ہوا۔ علی گڑھ تحریک، انجمن پنجاب، سرسید کا سفر انگلستان، انجمن پنجاب کے مشاعرے اور حافی کے مقدمہ شعر و شاعری کی اشاعت نے جدید ادب کی راہیں ہموار کیں۔ سرسید تحریک نے نیچرل شاعری کا مطالبہ کیا اور انجمن پنجاب کے مشاعروں سے اس شاعری کے ابتدائی نمونے مہیا ہوئے۔ یہ فی الاصل کلاسیکی شاعری کے نظام علامات سے نکلنے اور براہ راست بیانیہ اختیار کرنے کی تحریک تھی۔ پہلے انسان اپنے ماحول سے ہم آہنگ تھا اور اب ماحول کو ایک مختلف عنصر سمجھ کر دیکھا

جانے لگا۔ یہ ماحول سے مغائرت کی ابتدا تھی۔ بیسویں صدی کے اوائل میں مغربی ادب کے زیر اثر اس مغائرت میں اضافہ ہوتا چلا گیا۔ سرسید اور ان کے ساتھیوں نے اپنے مضامین، شاعری اور افسانوی نثر میں جس اخلاقیات کا پرچار کیا، وہ بھی سطحی تھی اور ماضی کی اخلاقیات سے مختلف تھی جس میں محبت، انسانی شرف کا احساس، صداقت، خیر اور حسن کو مرکزی حیثیت حاصل تھی اور جس کی وجہ سے کائنات مختلف اور متنوع عناصر پر مشتمل نہیں تھی بلکہ ایک وجود واحد تھی۔ بیسویں صدی کے رابع اوّل میں اقبال سمیت اردو کے تمام ادیب فطرت پرستی کی اس تحریک سے متاثر ہوئے۔ اقبال واحد شاعر ہیں جنہوں نے اس سطحی فطرت پرستی کو پیچانا اور محسوس کیا کہ اصل مسئلہ انسان کی کم شدگی ہے۔ اگر اس انسان کو تلاش کر لیا جائے جو فطرت کے مقاصد کی نگہبانی کر سکتا ہو، تو فطرت اور ماحول سے ٹوٹا ہوا ربط بحال ہو سکتا ہے۔ اقبال نے اس امیڈیل انسان کو مرد مومن کہا۔ یہ وہ انسان ہے جو سرمایہ داری نظام سے قبل کی انسانی تاریخوں میں وقتاً فوقتاً رونما ہوتا رہا۔ یہ وہ انسان تھا جو ذاتی زندگی گزارنے کے بجائے اجتماعی زندگی پر یقین رکھتا تھا، ایسی اجتماعی زندگی جس میں تمام انسان اور اس کے ارد گرد پھیلی زندگی شامل تھی۔ اقبال کے بعد راشد کی شاعری میں اس انسان کی آرزو مندی ملتی ہے۔ اقبال کی شاعری میں کہیں براہ راست بیانیہ بھی ملتا ہے۔ ان کی شاعری میں فرنگ اسی صنعتی معاشرت اور اس سے پیدا ہونے والے سرمایہ داری نظام اور اس کے نظام سیاست و جمہوریت کے لیے استعمال ہوا:

ہے دل کے لیے موت مشینوں کی حکومت
احسابِ مروت کو کچل دیتے ہیں آلات

بیسویں صدی کے ساتھ ہی اردو میں افسانہ نگاری کا آغاز بھی ہو گیا۔ شاعری کی زبان علامتوں اور استعاروں کی زبان ہے جبکہ افسانہ بیانیہ اسلوب میں لکھا جاتا ہے۔ اس صنف میں شاعری کی نسبت سپیس (space) نیا وہ ہے، اس لیے مسائل کو وضاحت سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ دنیا بھر میں فکشن صنعتی نظام اور اس سے پیدا ہونے والی شہری معاشرت کے ساتھ وجود میں آیا اور اس زندگی کو پیش کرنے کا بہترین ذریعہ ہے۔ اردو افسانے کے پہلے دور کے نمایاں ترین افسانہ نگار پریم چند ہیں جو دیہاتی زندگی اور اس کو درپیش مسائل کے بیان کے لیے معروف ہیں۔ ان کے افسانوں میں جا بجا فطرت اور ماحول کے مسائل آئے ہیں جن سے محسوس ہوتا ہے کہ انسان اپنے ماحول سے بیگانہ ہوتا جا رہا ہے۔ بیسویں صدی کے نصف اوّل کے اردو افسانہ

نگاروں نے انسان کی اپنے ماحول سے اس مغائرت کی تصویر کشی کی ہے جس میں گندی گلیاں، مکان، کمرے، ڈھواں، شور، تنہائی، بے گانگی، بے رغبتی، بے تعلقی، بھوک، افلاس، بیماریاں ہیں جو یہ ظاہر کرتے ہیں کہ نئے نظام نے کس طرح انسانی زندگی اور اس کے ماحول کو متاثر کیا ہے مثلاً پریم چند کے معروف افسانے ”پوس کی رات“ کا بالکل آخر میں جس طرح اپنی بھتی سے بے تعلق نظر آتا ہے، دراصل یہ بے تعلقی اس کی پورے معاشرے اور ماحول سے بے تعلقی ہے لیکن اس میں ایک تعلق یعنی اپنے کتے جبرے سے تعلق ابھی موجود ہے۔

بیسویں صدی کے نصف آخر میں جوں جوں ہم اکیسویں صدی کے قریب ہوتے گئے ہیں، صنعتی نظام کا پھیلاؤ فطرت میں نیا دہ سے نیا دہ خل اندازی، بگاڑ اور تباہی کی صورت اختیار کرنا چلا گیا۔ اب ماحول سے مغائرت ماحول سے مخاصمت اور مہارزت میں بدل جاتی ہے۔ یہ وہ عہد ہے جب بستیوں اور قصبوں کو ڈیم کھاتے جا رہے ہیں، کھیتوں میں شہر گھس گئے، صنعتیں لگ گئیں۔ شہر کینمر کی طرح پھیلے چنیوں اور سائیکلسروں سے نکلنے والے ڈھونگ نے دیگر مخلوقات کی طرح انسان کو بھی اپنا نشانہ بنایا۔ پرندے شہروں سے ہجرت کر گئے۔ فلیٹس اور چھوٹے گھروں میں پھول پودے پرندے غنقا ہو گئے۔ ساٹھ کی دہائی میں جدیدیت کی تحریک نے ادیبوں کو شہری معاشرت کی عکاسی پر مائل کیا۔ اس دور کی شاعری اور افسانے میں فطرت کی بربادی ایک مستقل موضوع بن گئی۔ مجید امجد کی نظم ”سبع شہر کی ابتدائی لائیں دیکھیں“:

میں برس سے کھڑے تھے جو اس گاتی نہر کے دوار
جھومتے کھیتوں کی سرحد پر بانگے پہرے دار
گھنے، سہانے، چھاؤں چھڑکتے، پورے چھتار
میں ہزار میں ہک گئے سارے ہرے بھرے انجوار^۸

یوں تو اس دور کے ہر شاعر کی شاعری میں ہمیں فطرت اور ماحول کی بربادی کے مناظر ملتے ہیں اور ان پر دکھ کا اظہار بھی ملتا ہے لیکن مجید امجد کی شاعری میں اسے خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ ان کی نظموں میں ”پڑمردہ پتیاں“، ”سوکھا تنہا پتا“، ”بہار کی چٹیا“، ”ہری بھری فصلو“، ”زینیا“ اور آخری دور کی بیشتر نظموں میں یہ موضوع مسلسل آیا ہے۔ ان کی نظم ”آسے ری چٹیا“ کی یہ لائیں دیکھیں:

اپنی پت پر یوں مت رنجھ، خبر ہے، باہر
تھک کو یوں چکا رنے والوں میں ہے اک جگ تیرا بیری،

چٹایا، اے ری چٹایا^۹

جدید اردو افسانے میں یہ موضوع زیادہ وضاحت سے آیا ہے۔ خالدہ حسین کا شمار ساٹھ کی دہائی میں ابھرنے والے افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کے کئی افسانوں میں ضمنی طور پر ماحول میں رونما ہونے والی تبدیلیاں اور اپنی دھماکوں سے موسموں میں آنے والی تبدیلیوں کا ذکر آیا ہے۔ ان کا مشہور ترین افسانہ ”سواری“ اس حوالے سے بہت اہم ہے۔ اس افسانے پر مجموعی طور پر تباہی، خوف اور وحشت کی فضا چھائی ہوئی ہے۔ اس کے بنیادی کرداروں میں پراسراریت ہے اور اس پراسراریت کے پردے میں انھوں نے ایک طرح سے پیش گوئی کی ہے کہ یہ ماحولیاتی تبدیلیاں ایک بڑی اور مکمل تباہی کا باعث بن سکتی ہیں۔

انور سجاد علامتی افسانہ نگار ہیں۔ ان کی علامتوں میں زوال پذیر انسانی صورت حال کے پس منظر میں یہی فطرت دشمنی نظر آتی ہے۔ اس مختصر مضمون میں ان تمام افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں کا ذکر کرنا ممکن نہیں ہے جن کے افسانوں میں نمایاں طور پر پاپس منظر میں تباہی کے دہانے کی طرف بڑھتی ہماری جدید دنیا اپنی تمام تباہ کا مانہ وجوہات کے ساتھ نظر آتی ہے۔ ان وجوہات میں سرفہرست ایٹمی تجربات ہیں۔ میں اپنے مضمون کا خاتمہ حسن منظر کے دو تین افسانوں پر گفتگو سے کروں۔ اگرچہ رفیق حسین نے حیوانی کرداروں کے ذریعے انسان کی اہمیت اور ماحول دشمنی کو نمایاں کیا ہے لیکن حسن کا منظر کا رویہ زیادہ تجویزاتی ہے۔ وہ پیشے کے اعتبار سے ڈاکٹر ہیں اور سائنس کے طالب علم ہیں۔ اس لیے ان کے افسانوں میں موجودہ دنیا کا نقشہ زیادہ بہتر طور پر پیش ہوا ہے۔ انھوں نے بعض ایسے موضوعات کو چھیڑا ہے جن کی طرف عام طور پر ہمارے افسانہ نگاروں کی نظر نہیں جاتی۔ ان افسانوں میں زیادہ واضح طور پر موجودہ تباہی و مبادی کے پیچھے انسان کے ناجائز مقاصد کا رفرمانظر آتے ہیں۔ افسانہ ”ایک اور آدمی“ کا موضوع کیمرون کے جنگلات سے لائی ہوئی ایک خوبصورت مادہ گوریلہ وکٹوریہ ہے۔ ماہرین جنگلات اس سے گوریلوں کی ایک خوبصورت نسل پیدا کرنا چاہتے ہیں جس کا مقصد انھیں دوسرے ممالک کو بیچ کر پیسہ کمانا ہے۔ اس کوشش میں وہ سارے تجربات کرتے ہیں جو انسانوں کے لیے کیے گئے تھے۔ جب وہ فطری طور پر حاملہ نہیں ہو پاتی تو اسے آپریشن کے ذریعے حاملہ کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ بالآخر وہ انسانی نطفے سے حاملہ ہو جاتی ہے اور ایک انسان نما جانور کو جنم دیتی ہے جسے دیکھ کر وہ صدمے سے مر جاتی ہے۔ اس افسانے سے معلوم ہوتا ہے کہ انسان کی ساری اخلاقیات بس دولت کا حصول ہے اور اس کے

لیے وہ بڑے سے بڑا حرم کرنے کے لیے تیار رہتا ہے۔ یہاں وہ مادہ گوریلہ جدید انسان سے نیا وہ انسانی صفات کی حامل اور حیا دار نظر آتی ہے جسے جدید بے حیا انسان تجارتی مقاصد کے لیے ڈھنی اور روحانی صدمات سے دوچار کرتا ہے جو اس کی موت پر مٹتے ہوتے ہیں۔

ان کا افسانہ ”قائل نمبر ۷، جنگلات، جلد ۳“ بھی ایسا ہی طنزیہ افسانہ ہے جس میں ماحول دشمنی بہت واضح ہے اس افسانے کی چند لائنیں دیکھیں:

ڈیڑ مسٹر رو جا! آپ کے ۱۱ اگست ۱۹۶۳ء کے نیم سرکاری مراسلے کے حوالے سے جو مسٹریوں کلن صوبائی انجینئر لکھو جا کے نام تھا، آپ کو اطلاع دی جاتی ہے کہ آپ کے صاحبزادے مسٹر یحییٰ روجرا پڈورڈ کے جنگلات میں دسمبر ۱۹۶۳ء کی کسی تاریخ کو مز با لغ ہاتھی شکار کر سکتے ہیں، لائسنس اور ۳۵ پونڈ کی رسید اجازت نامے کے ساتھ منسلک ہے۔^{۱۰}

یہ افسانہ درخواست کی ٹیکنیک میں لکھا گیا ہے اور طریقہ میں جانور کشی کے بارے میں منافقانہ اور غیر انسانی رویے کی عکاسی کرتا ہے جس میں ایک ہاتھی کے قتل کی قیمت صرف پندرہ پونڈ ہے۔

اس حوالے سے حسن منظر کا شاندار افسانہ ”زمین کا نوحہ“ ہے جس میں انھوں نے انسان کے فطری نظام میں انسان کی دخل اندازی کے نتیجے میں نوع انسانی کو لاحق خطرات کو موضوع بنایا ہے۔ لڑکا پیدا کرنے کے جنون میں ایک وقت ایسا آتا ہے جب لڑکیاں نابید ہو جاتی ہیں حتیٰ کہ تیسری نسل کے لڑکے، لڑکی کا ذکر ایسے سننے جیسے یہ کوئی قصہ کہانی ہو۔

ایسے ہی ایک موقع پر ایک بوڑھے نے کہا ”ہم جب تمھاری عمر کے تھے اور ہمارے ماں باپ اپنے ملکوں کی خوبصورتی کا ذکر کرتے تھے جہاں سے وہ ہجرت کرنے پر مجبور ہوئے تھے، وہاں کے دریاؤں کا، گھاس ڈھکی پھاڑیوں کا اور جنگلوں کا اور ان میں بسنے والے جانوروں کا تو ہم بھی ہتے تھے کیونکہ ہمیں بھی یقین نہیں آتا تھا۔“^{۱۱}

اس پیرا گراف سے پتا چلتا ہے کہ ان تجربات کا پہلا ہدف فطرت اور ماحول تھا۔ افسانہ نگار کے لہجے میں طنز ہے لیکن بیانیہ بظاہر معروضی بیان معلوم ہوتا ہے۔ بیان کے فن کا کمال ہے کہ طنزیہ اسلوب اختیار کیے بغیر شدید طنز سے کام لیا ہے۔ یہ افسانے اس سائنس اور ٹیکنالوجی کا پول کھولتے ہیں جن سے عام آدمی مرعوب ہوتا ہے اور اس کے خلاف بات کرتے ہوئے ڈرتا ہے کہ کہیں جاہل نہ سمجھا جائے لیکن افسانہ نگار سچا اور کھرا انسان

ہوتا ہے اور زندگی کو جیسا دیکھتا ہے، بیان بھی کر دیتا ہے۔

عالمی ادارہ صحت ایسی دوا بنانے میں کامیاب ہو جاتا ہے جس سے عورت لڑکی پیدا کرنے کی صلاحیت حاصل کر لیتی ہے لیکن اس دوا کے استعمال کے لیے انھیں کوئی عورت میسر نہیں آتی۔ آخر ایک دور دراز علاقے میں ایک عورت کا سراغ ملتا ہے لیکن اس عورت کا خاوند دوا استعمال کرنے پر راضی نہیں ہوتا۔ وہ کہتا ہے کہ آپ کو یہی نوع انسان کی فکر کرب سے لاحق ہو گئی ہے:

آپ نے کب میری دنیا کی پروا کی جسے میں چاہتا تھا کہ آپ اس کے حال پر چھوڑ دیں، ہر طرح کی گندگی سے پاک لیکن آپ نے اسے دھوئیں، تابکاری، تابکار رکھ اور اپنے تجربات سے تباہ کر کے رکھ دیا۔ میرا سکول، میرا گاؤں، میرے دونوں لڑکے کہاں گئے؟ سب آپ کی مذہب ہو گئے۔ جتنے کی آپ کو ضرورت نہیں تھی، اس سے زیادہ کی آپ کو ہوس تھی۔ آپ نے سمندروں اور پہاڑوں تک کو نہیں چھوڑا۔ ان میں بھی دھنوں کی حرکات کو سونگھ لینے والے ایٹمی آلات نصب کیے۔^{۱۲}

اردو شاعروں اور ادیبوں نے گزشتہ ساٹھ سال کے دوران میں ان ظالمانہ رویوں کے خلاف لکھا ہے جس کے نتیجے میں دنیا کا فطری ماحول برباد ہوا ہے، صرف اردو ادیبوں نے ہی نہیں، گزشتہ نصف صدی میں دنیا بھر کی مختلف زبانوں میں لکھنے والے ادیبوں کا ایک اہم موضوع یہ غیر انسانی رویہ رہا ہے لیکن ادب ایمان اور اعتقاد نہیں ہوتا۔ اس ساری غیر انسانی صورت حال اور سائنسی نظریات کے باوجود آج بھی انسان خدا کے تصور سے وابستہ ہے اور مذہب سے جڑا ہوا۔ اگر آج دنیا بھر کے مذہبی رہنما انسان کی وسیع اکثریت کو باور کروادیں کہ ماحولیات کو نقصان پہنچانے والی یہ تمام سرگرمیاں غیر انسانی اور خدا کی ناپسندیدہ ہیں اور ان کو روکنا ہر انسان کا فرض ہے تو شاید اس کا تذکرہ ممکن ہو سکے۔

حوالہ جات

- * ایسوی ایس پروفیسر، شعبہ اردو، پنجاب یونیورسٹی، لاہور۔
- ۱۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد اول (لاہور: مجلس ترقی ادب، ستمبر ۲۰۰۸ء)، ص ۲۹۲۔
- ۲۔ ایضاً، ص ۲۹۳۔
- ۳۔ ایضاً، ص ۳۱۲۔
- ۴۔ میر تقی میر، کلیات، ص ۱، جلد چہارم (لاہور: مجلس ترقی ادب، جن ۲۰۰۶ء)، ص ۱۳۳۔
- ۵۔ میر تقی میر، کلیات، ص ۱، جلد سوم (لاہور: مجلس ترقی ادب، جن ۱۹۹۲ء)، ص ۳۷۴۔
- ۶۔ مرزا اسد اللہ خاں غالب، دیوان غالب، خاندانِ عالمیہ، نسخہ عرشی (لاہور: مجلس ترقی ادب، جن ۱۹۹۲ء)، ص ۲۳۹، ۲۴۰۔

- ۷۔ علامہ محمد اقبال، کلیات اقبال (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، اشاعت ششم ۲۰۰۴ء)، ص ۳۳۵۔
- ۸۔ مجید امجد، کلیات مسجد امجد مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا (لاہور: الحمد للہ پبلی کیشنز، ستمبر ۲۰۰۳ء)، ص ۳۵۲۔
- ۹۔ ایضاً، ص ۵۱۹۔
- ۱۰۔ حسن مظفر، نلیدی (کراچی: شہر زان، جولائی ۱۹۸۲ء)، ص ۹۱۔
- ۱۱۔ حسن مظفر، ریاتی (کراچی: شہر زان، ۲۰۰۸ء)، ص ۱۷۔
- ۱۲۔ ایضاً، ص ۲۱۔

مآخذ

- اقبال، علامہ محمد۔ کلیات اقبال۔ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، اشاعت ششم ۲۰۰۴ء۔
- امجد، مجید۔ کلیات مسجد امجد۔ مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ لاہور: الحمد للہ پبلی کیشنز، ستمبر ۲۰۰۳ء۔
- جالبی، ڈاکٹر جمیل۔ تاریخ ادب اردو۔ جلد اول۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ستمبر ۲۰۰۸ء۔
- غالب، مرزا اسد اللہ خاں۔ دیوان غالب۔ نسخہ عرشی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، جون ۱۹۹۲ء۔
- مظفر، حسن۔ ریاتی۔ کراچی: شہر زان ۲۰۰۸ء۔
- _____۔ نلیدی۔ کراچی: شہر زان، جولائی ۱۹۸۲ء۔
- میر، میر محمد تقی۔ کلیات، ص ۱۔ جلد سوم۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، جون ۱۹۹۲ء۔
- _____۔ کلیات، ص ۱۔ جلد چہارم۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، جون ۲۰۰۶ء۔

محمد سلمان بھٹی *

پاکستان میں اردو تھیٹر کے فروغ کے لیے ”الحمرا آرٹس کونسل“ کا کردار تاریخ، رجحان اور امکانات

محمد سلمان بھٹی ۳۹

آرٹس کونسل کے ماتحت لاہور میں دو ادارے فعال ہیں۔ پہلا ادارہ الحمرا آرٹس کونسل اور دوسرا کلچرل کمپلیکس قذافی سٹیڈیم فیروز پور روڈ ہے۔ اس کے علاوہ اکاڈم آف آرٹس کونسل بھی الحمرا آرٹس کونسل ہی کی زیر نگرانی کام کرتی ہے۔

الحمرا ہماری تہذیب و ثقافت کا گہوارہ ہے۔ ۱۰ دسمبر ۱۹۴۹ء کو جو دہلی پر ہونے کے بعد اس نے کئی ادوار دیکھے۔ ۷۰ء کی دہائی میں یہ ادارہ حکومت کی جامع ثقافتی پالیسی کے تحت حکومت پنجاب کی تحویل میں آیا اور ۱۹۸۳ء میں پنجاب آرٹس کونسل کی شاخ بنا۔^۱

آج مال روڈ پر جہاں الحمرا کی عمارت واقع ہے وہاں تقسیم کے وقت ایک پُرانی کوٹھی تھی جو ۱۹۴۷ء سے کئی سال قبل تعمیر کی گئی۔ یہاں تاج گھر بھی تھا جہاں تقسیم تک ایک مسلمان عورت تاج کی تربیت دیتی رہی۔ تقسیم کے بعد اسے ایک ٹرسٹ کی ملکیت بنا دیا گیا اور یہاں ایک ادبی سوسائٹی کی بنیاد رکھی گئی جس میں آغا شیر، ملکہ ترنم نور جہاں، ملکہ موسیقی روشن آرا بیگم، جسٹس ایس اے رحمان، اتیا زلی تاج اور خلیل صحافی شامل تھے۔ دسمبر ۱۹۴۹ء میں یہ عمارت پاکستان آرٹس کونسل کی ملکیت بنی اور یہاں کچھ ثقافتی پروگراموں کے علاوہ نامور مصوروں کے فن پاروں کی نمائش بھی کی جانے لگی اس عمارت میں ایک ہال نما کمرہ تھا جسے اوٹنی بس کا ڈبہ کہا جاتا تھا۔ تقریباً ۱۰۰ نشستوں کا یہ ہال نما کمرہ ہی الحمرا تھا۔ دسمبر ۱۹۴۹ء میں پاکستان آرٹس کونسل (الحمرا) کے پہلے

چیرمین جسٹس اے ایس رحمان، سیکریٹری اتیاری تاج اور مفس سیکریٹری غلیل صحافی بنے۔ باقاعدہ آرٹس کونسل کی حیثیت تسلیم ہو جانے کے بعد اس ادارے کے لیے حکومت کی جانب سے واجبی سی رقم بھی مختص کر دی گئی تاکہ فنون لطیفہ وادائیہ کے لیے عملی خدمات انجام دی جاسکیں۔ ۱۹۴۷ء سے ۱۹۵۶ء تک الحرام میں موسیقی اور مصوری سے متعلق تو کئی پروگرام اور نمائش منعقد کروائی گئیں لیکن تھینئر نہیں کیا گیا۔ ۱۹۵۶ء میں سید اتیاری تاج نے پاکستان آرٹس کونسل کی گورننگ باڈی کی تشکیل کا معاملہ اٹھایا۔ اس کے لیے مختلف فنون سے تعلق رکھنے والے ایسے افراد درکار تھے جو متعلقہ فن سے خصوصی واقفیت اور لگاؤ کے ساتھ ساتھ عملی تجربہ بھی رکھتے ہوں۔ بالآخر گورننگ باڈی کی باقاعدہ منظوری دے دی گئی جس کے ممبران کی تعداد اٹھ تھی۔ ان میں سے پانچ افراد حکومتی نمائندے جب کہ چار افراد مختلف فنون یعنی ڈراما، مصوری، تاج اور موسیقی کے شعبوں کے نمائندے تھے۔ ان کے علاوہ دو افراد سیکریٹری خود سے نامزد کرنے کا بھی مجاز تھا۔ اس تمام کارروائی کے بعد ۱۹۵۶ء کے اواخر میں یہاں اردو تھینئر کی تحریک نے جنم لیا۔^۲ تحقیق کے بعد اس سلسلے میں دو آراء نہیں ہو سکتیں کہ ۱۹۵۶ء تک الحرام میں اردو انگریزی کسی بھی زبان کے تھینئر کی کوئی عملی سرگرمی وقوع پذیر نہیں ہوئی۔ اس وقت الحرام ہال انتہائی محدود حالت میں تھا لیکن کسی طرح نشستوں کی تعداد کو ۱۲ تک کر دیا گیا۔ اور یہاں سب سے پہلے سید اتیاری تاج کے ترجمہ شدہ دو کھیل ”میرا قاتل“ اور ”باکس اینڈ کوس“ پیش کیے گئے۔ بقول صفدر میر:

جسٹس رحمان نے مجھے کہا کہ آرٹس کونسل میں کوئی کھیل کرو۔ میں نے اتیاری تاج کا ترجمہ شدہ کھیل ”میرا قاتل“ پیش کیا۔ اس وقت الحرام ہال کی حالت بہت خراب تھی اور یہ تھینئر کے لیے بالکل موزوں نہ تھا۔ تو یہاں flies تھیں، نہ flats اور نہ ہی روشنی کا کوئی مناسب انتظام۔ میں نے بڑی محنت سے اس ہال کو تھینئر کے لیے تیار کیا۔ کھیل ”میرا قاتل“ الحرام میں پیش کیا جانے والا پہلا اردو کھیل تھا۔^۳

صفدر میر کی تائید میں نعیم طاہر کا بیان بھی ذیل میں درج ہے:

تاج صاحب آرٹس کونسل میں ایک باہی کھیل ”باکس اینڈ کوس“ اور ”میرا قاتل“ پیش کرنا چاہتے تھے۔ یہ دونوں کھیل ۱۹۵۷ء فروری میں ہوئے۔ ”میرا قاتل“ صفدر میر صاحب نے ڈائریکٹ کیا اور ”کوس اینڈ باکس“ تاج صاحب نے۔^۴

ان دونوں حوالوں کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ الحرام میں پیش کیا جانے والا پہلا اردو کھیل ”میرا

قاتل“ جب کہ دوسرا اردو کھیل ”باکس اینڈ کوکس“ تھا۔ دونوں کھیلوں کا ترجمہ اتیا زلی تاج نے کیا۔ ”میرا قاتل“ کی ہدایات صفدر میر نے اور ”باکس اینڈ کوکس“ کی ہدایات اتیا زلی تاج نے دیں۔ یہ دونوں کھیل فروری ۱۹۵۷ء میں پیش کیے گئے۔ ان کھیلوں میں سکندر رشادین، خورشید شاہد اور یاسمین اتیا زلی نے اداکاری کے جوہر دکھائے۔ صفدر میر نے الحرا ہال کے لیے پراسنم آرچ تیار کروائی اور الحرا میں یہ پہلے دو کھیل عام لائٹوں کے ساتھ پیش کیے گئے۔ ان لائٹوں کے متعلق بھی بتانا چلوں کہ اس وقت یہ لائٹیں گچی کے گول ڈبوں کو کاٹ کر بنائی جاتیں، تاثرات تبدیل کرنے کے لیے روشنیوں کے آگے رنگ دار فلٹر پیپر لگائے جاتے جو گول ڈبوں کے سامنے با آسانی چپک جاتے۔ ان لائٹوں کے لیے کسی dimmer کا استعمال نہیں کیا جاتا تھا بس لائٹ کے لیے on یا off کے سوئچ تھے جنہیں پورچ کی جانب لکڑی کے ایک ایسے چھوٹے کمرے سے کنٹرول کیا جاتا جس میں بمشکل دو آدمی بیٹھتے تھے، ایک الیکٹریشن اور دوسرا ساؤنڈ آپریٹر۔ سٹیج کے ایک سرے سے دوسرے سرے پر جانے کے لیے پس سٹیج کوئی جگہ نہ تھی اس مقصد کے لیے سٹاؤن کا استعمال کیا جاتا۔ سٹیج کے پردے کو ہاتھ سے گھمانے والی چوخی سے کھولا اور بند کیا جاتا اور اس کے علاوہ ایک گرین روم بھی تھا جو سٹیج کی بائیں جانب تھا۔^۵

ان دو کھیلوں کے بعد الحرا میں اردو تھیٹر کی باقاعدہ سرگرمیوں کا آغاز ہوا۔ کمال احمد رضوی نے کئی انگریزی کھیلوں کا اردو ترجمہ کیا اور ان کی ہدایت کاری کے فرائض بھی انجام دیے۔ علی احمد نے بھی کئی طبع زاد اور ترجمہ شدہ کھیل پیش کیے۔ انھوں نے الحرا میں بچوں کے اردو تھیٹر کے لیے بھی کوششیں کیں۔ علی احمد بمبئی کے انڈین پیپلز تھیٹر ایسوسی ایشن سے وابستہ رہے اور تھیٹر کی کرافٹ کا وسیع عملی تجربہ بھی رکھتے تھے۔ اسی لیے ان کے کھیلوں کے موضوعات اور پیشکش کے انداز میں جذبے کے ساتھ ساتھ تکنیکی مہارت بھی تھی۔ صفدر میر، علی احمد کو خراج تحسین پیش کرتے ہوئے *Pakistan Times* کے ایک کلچرل نوٹ ”Ali Ahmed's AVANT GARDE Theatre“ میں لکھتے ہیں:

In a way, Ali Ahmed is all the time trying out this technique. In his work of adaptation from European plays, he is not merely a translator, like most other theatre workers who are content with changing the names of

characters and places to fit European plays to our own
surrounding^۶

علی احمد نے کچھ ایسے شوقیہ فنکاروں کو جو لاہور کیمرج ڈیپارٹمنٹ میں کام کرتے تھے اور جن کے پاس ٹھیٹر سیٹ لگانے کا عملی تجربہ بھی تھا، اپنے گروپ میں شامل کر کے کھیل ”سحر ہونے تک“ جو ”Waiting for Godot“ سے ماخوذ تھا، الحما میں پیش کیا۔ یہ غالباً تقسیم کے بعد پہلا ایسا ترجمہ شدہ کھیل تھا جو اس سے قبل پیش کیے گئے ترجمہ شدہ ڈرامے کے روم کامیڈی اسٹیج کھیلوں سے یکسر مختلف تھا۔ اس کے بعد ہمارے ہاں بالغ خیال تھیٹر بھی پروان چڑھنا شروع ہوا۔ لیکن اس کھیل کے پیش ہونے کے بعد کچھ ناگزیر وجوہات کی بنا پر علی احمد لاہور سے کراچی ہجرت کر گئے۔

جب پاکستان میں پہلا مارشل لاء نافذ ہوا تو الحما انتظامیہ کو ہدایات ملیں کہ ایسے کھیل ہرگز پیش نہ کیے جائیں جو مارشل لاء انتظامیہ کے منشور کے خلاف ہوں۔ لیکن اس کے باوجود کئی ہدایت کاروں اور فنکاروں نے کھیلوں کو طنز و مزاح کے ساتھ علامتی پیرائے میں پیش کیا۔ مارشل لاء کے آغاز کے کچھ عرصے بعد رائٹر گلڈ کی بھی بنیاد رکھی گئی۔ مارشل لاء نے سول بیورو کرپسی کو متحرک کیا، ثقافتی سرگرمیوں نے زور پکڑا، آرٹس کونسل کی تنظیم نو ہوئی، اتھلیٹک تاج صاحب الحما سے رخصت ہوئے اور الحما آرٹس کونسل کے چیئرمین کا عہدہ فیض احمد فیض نے سنبھال لیا۔ الحما کے اوراق پریشاں کی شیرازہ بندی کے دوران مجھے یہ رائے قائم کرنے میں قطعی دشواری نہیں ہوئی کہ الحما میں فنونِ ادا کیے کے لیے کسی حد تک آزادنہ اور معیاری کام فیض احمد فیض کے قیام کے دوران ہی ہوا۔ اپنی اس بات کی تائید کے لیے میں یہاں نعیم طاہر کا بیان نقل کرنا ضروری سمجھتا ہوں:

کھیل کی سلیکشن تو ہماری تھی اور فیض صاحب بس یہی کہتے تھے ”ہاں بھی کرو“۔ جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے، انھوں نے کبھی اسکرپٹ بھی نہیں دیکھا۔ وہ کہتے تھے۔ ”ٹھیک ہے کرو، ہم تک تو ان کا اکاؤنٹ عطا ہی پہنچتا تھا۔ فیض صاحب کب آئے، کب گئے ہمیں کچھ علم نہیں ہوتا تھا۔ نہ کبھی انھوں نے پلٹ کر دیکھا، صرف عطا ہی ہمارے سامنے آتا تھا۔ وہی دستخط کروانا تھا، وہی sanction کروانا تھا، اور وہی خرچ کرنا تھا۔“

فیض صاحب کے دور میں اردو تھیٹر کو کسی حد تک آزادی رائے کا بہترین ذریعہ سمجھ کر کام لیا گیا۔ اس آزادی ہی کا نتیجہ تھا کہ کچھ فنکاروں کے ذاتی تھیٹر گروپس بھی آرٹس کونسل میں متحرک ہوئے۔ ان

تھینگر گروپوں نے زیادہ کھیل تو پیش نہیں کیے لیکن جو کھیل پیش کیے، وہ موضوعات اور تکنیک کے اعتبار سے کسی نہ کسی حد تک معیاری سمجھے جاسکتے ہیں۔ ان تھینگر گروپس میں لائل تھینگر گروپ، آکاش تھینگر، یگ لائنز کلچرل سوسائٹی، پاکستان آرٹس سرکل اور تھینگر گلڈ شامل ہیں۔ ان گروپس میں کام کرنے والوں نے الحما کو ایسا ادارہ بنا دیا جہاں اس فن اداسیہ سے تعلق رکھنے والے تمام تخلیقی جوہر یکجا ہو گئے۔ ان دنوں الحما نے نیشنل تھینگر اکیڈمی کے فرائض انجام دیے جس کا سربراہ صغدر میر، اتیا زلی تاج، علی احمد اور فیض احمد فیض کو جاتا ہے۔ تقسیم کے وقت الحما کی جو عمارت ہمارے حصے میں آئی وہ انتہائی مخدوش تھی۔ فیض صاحب کے دور ہی میں الحما کی نئی عمارت کی تعمیر کا معاملہ بھی زیر غور آیا۔ اس سلسلے میں ایک اطالوی ماہر تعمیرات سے الحما کا ماڈل تیار کروایا گیا لیکن اسے عملی شکل نہ دی جاسکی اور فیض صاحب کی الحما سے رخصت کے بعد تھینگر کی عمارت کا معاملہ بھی کھٹائی میں جا پڑا۔

رفتہ رفتہ الحما ایک ایسا مرکز بن گیا جہاں گورنمنٹ کالج لاہور، دیال سنگھ کالج، کنیر ڈکالچ برائے خواتین، پاکستان میڈیکل کورپوریشن اور ریڈیو پاکستان لاہور کے کہنے مشق ادا کار، مترجم، ڈراما نگار اور ہدایت کار اکٹھے ہو گئے۔ ان میں صغدر میر، رفیع پھر، اتیا زلی تاج، علی احمد، نعیم طاہر، کمال احمد رضوی، سلمان پھر زادہ، پروفیسر کلیم الدین، فاروق ضمیر غوری، اظہار کاظمی، انور سجاد، خورشید شاہد، محسن رضوی، نذیر خنیف، انور سجاد، خالد سعید بٹ، صوفی وقار، سکندر شاہین، شعیب ہاشمی، بختیار احمد، مسعود اختر، نذیر حسینی، محسن شیرازی، میرزا ادیب، خورشید شاہد، سمیہ ماز، جمعیہ ممتاز اور یاسمین اتیا زلی قابل ذکر ہیں۔ ۱۹۷۰ء تک ان فنکاروں میں سے کئی فنکاروں نے انتہائی کم اور کچھ نے بلا معاوضہ اردو تھینگر کے لیے خدمات انجام دیں۔ الحما نے لاہور کے علاوہ دیگر شہروں میں بھی اردو تھینگر پیش کرنے کے لیے کچھ گروپس تشکیل دیے۔ ان شہروں میں سرگودھا، بہاولنگر، ساہیوال، ملتان، فیصل آباد (لاکل پور) اور منگلا شامل ہیں۔ شوقین حضرات کی لگن اور شوق نے معاوضے کی حیثیت ثانوی بنا دی۔ لیکن دوسری جانب اختیارات کی جگہ اور ادارے میں انتظامی اکھاڑ پچھاڑ نے الحما میں اردو تھینگر کے لیے کی جانے والی کوششوں کو بھی بہت زک پہنچائی۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ الحما میں اردو تھینگر کی ابتداء سے ۶۰ء تک تراجم ہی پر زور صرف کیا گیا۔ ۶۰ء کے بعد طبع زاد کھیلوں پر بھی توجہ صرف کی جانے لگی جو ایک خوش احمد عمل تھا۔ ۶۰ء تک اتیا زلی تاج، کمال احمد رضوی، نعیم طاہر، سکندر شاہین، انور سجاد اور دیگر فنکاروں نے الحما میں تھینگر کے لیے جتنے کھیل پیش کیے وہ زیادہ تر تراجم ہی تھے۔ علی احمد واحد ایسے ڈراما نگار تھے جن کے کئی کھیل طبع زاد

تھے۔ ۶۰ء کے بعد طبع زاد کھیل تحریر کرنے والے بھی میدان میں اترے جن میں خواجہ معین الدین، بانو قدسیہ، سلیم چشتی، عتیق اللہ شیخ، عزیز اثری، سرمد صہبائی اور جمیل بسمل قابل ذکر ہیں۔

الحرا میں ۱۹۶۰ء سے ۱۹۷۵ء تک ہر سال تقریباً ۱۰ سے ۱۵ کھیل پیش کیے گئے۔ ان کھیلوں کی پروڈیوسر آرٹس کونسل خود تھی۔ دوسرے پیش کاروں کو کھیل اسی صورت پیش کرنے کی اجازت دی جاتی جب کھیل کے معیاری ہونے کی ضمانت مہیا ہو جاتی۔ سکرپٹ کی منظوری کا طریق کار یہ تھا کہ پہلے آرٹس کونسل میں سکرپٹ جمع کروایا جاتا۔ پھر سکرپٹ کمیٹی اس سکرپٹ کا مطالعہ کر کے اپنے خیالات کا اظہار کرتی۔ اگر کھیل معیاری ہوتا تو اسے پیش کرنے کی اجازت دے دی جاتی جب کہ دوسری صورت میں کھیل پیش کرنے کی اجازت نہ ملتی۔ آرٹس کونسل اگر خود کھیل پیش کرتی تو اس کے لیے ہدایت کار اور اداکاروں کا انتخاب بھی آرٹس کونسل کی انتظامیہ خود ہی کرتی اور اگر پیش کار آرٹس کونسل کا نہ ہوتا تو پہلے اسے موزوں ہدایت کار کے انتخاب کے لیے کہا جاتا، پھر فنکاروں کا چناؤ ہوتا اور اس کے بعد رہنرسل کا مرحلہ آتا۔ پہلے ہفتے اداکار صرف پڑھائی کرتے، مکالموں کے انا رچھاؤ سے واقف ہوتے، اپنے کردار کی نفسیات کا مطالعہ کرتے پھر حرکات و سکنات پر توجہ دی جاتی۔ یوں تقریباً ۲۰ سے ۲۵ روز میں کھیل پیش کیے جانے کے لیے تیار ہو جاتا۔

ان دنوں کھیل کا ٹکٹ ایک روپیہ تھا۔ آرٹس کونسل کی انتظامیہ کبھی کبھار اپنے مہمانوں کو ٹکٹ خرید کر بھی کھیل دکھاتی۔ اگر کھیل فائدے میں رہتا تو کھیل پر اٹھنے والے اخراجات نکال کر باقی رقم ہدایت کار، ڈراما نگار، اداکاروں اور معاونین میں تقسیم کر دی جاتی اور اگر کھیل خسارے میں جاتا تو وہ آرٹس کونسل برداشت کرتی۔ اس دور میں الحرا کو تھینکر کے لیے قلیل رقم صوبائی محکمہ تعلیم کی مدد سے دی جاتی تھی۔ کھیل کے آخری روز کبھی کبھار آرٹس کونسل یا نجی پیش کار تمام افراد کے لیے ظہرانے یا عشاء کے کا اہتمام کرتے۔ اس کے علاوہ ان کھیلوں پر اخبارات میں تبصرے بھی شائع ہوتے۔ نعیم طاہر کہتے ہیں:

اس دور میں جن لوگوں نے ڈرامے کی تحریک کو بڑھایا ہے ان میں جسٹس رحمان، راہجہ غفتر علی اور تاج صاحب کا بڑا ہاتھ ہے۔ وہ اس طرح سے کہ جب بھی ڈراما کیا جاتا تھا یہ لوگ شہر کی elite class میں لوہی کرتے۔ ان کو مدعو کرتے تھے یا ان کی ٹکٹیں خریدتے تھے، پھر لا کر ڈراما دکھاتے تھے، ان سے تعریف کرواتے تھے ایکٹرز کے پاس بیک سلج لے کر جاتے تھے تاکہ ان کا حوصلہ بڑھے۔ اور اخباروں میں تبصرے بھی لکھواتے تھے۔^۸

الحرا کے پہلے دور میں جو ترجمہ شدہ، مافوق طبع زاد کھیل پیش کیے گئے ان میں سے کچھ علامتی، کچھ تجرباتی، کئی ڈرائنگ روم طریقہ اور کچھ المیہ تھے۔ ان کھیلوں نے نہ صرف لاہور بلکہ پاکستان بھر میں اردو تھینئر کے فروغ کے لیے ماہ ہموار کرنے میں مدد دی۔ لیکن الحرا میں انتظامی جنگ اور کسی حد تک اعلیٰ انتظامیہ کے متنازع فیصلوں نے اردو تھینئر کو بہت زک پہنچائی۔ نعیم طاہر کو Rockefeller Foundation of the University of California سے سکالرشپ ملا اور نعیم طاہر امریکا چلے گئے۔ کچھ عرصہ شعیب ہاشمی بھی الحرا کے منتظم رہے لیکن انتظامی باریکیوں اور معاملات سے ناواقفیت اور تدریس سے لگاؤ کے سبب شعیب ہاشمی جلد ہی یہاں سے رخصت ہو گئے۔ امریکا سے واپسی پر نعیم طاہر کو الحرا کے ڈائریکٹر کے فرائض سونپ دیئے گئے جس سے کئی تجربہ کار حضرات بہت خفا ہوئے۔ نعیم طاہر کے مقابلے میں اسی عہدے کے لیے زیڈ اے بخاری، اے ڈی الظہر اور صفدر میر بھی امیدوار تھے۔ اس معاملے کے بعد صفدر میر اور نعیم طاہر کے درمیان ایک ایسی وسیع غلطج حائل ہو گئی جو کبھی ختم نہ ہو سکی۔

۱۹۶۰ء تک الحرا آرٹس کونسل اور گورنمنٹ کالج لاہور میں جو اردو تھینئر کیا گیا اس میں ڈرامے کے ادبی پہلوؤں پر زیادہ اور تھینئر کی فنی و تکنیکی ترقی پر کم زور صرف ہوا۔ اس وقت اردو تھینئر میں جدت اور تبدیلی وقت کا تقاضا تھا۔ اس صورت حال کے پیش نظر نعیم طاہر الحرا میں تنہی سے اردو تھینئر کے لیے فعال ہوئے۔ انھوں نے اپنے ایک دوست ڈاکٹر نیاز سے رجوع کیا جو انجینئرنگ یونیورسٹی کے شعبہ کیمیکل انجینئرنگ سے منسلک تھے۔ ڈاکٹر نیاز انجینئرنگ یونیورسٹی میں کبھی کبھار تھینئر بھی کرواتے اور مکالموں کو ساؤنڈ انفلڈ (تاثرات) کے ساتھ ریکارڈ کر کے اسٹیج پر اداکاروں کے ذریعے پیش کرتے۔ نعیم طاہر نے ڈاکٹر نیاز سے الحرا کا پہلا dimmer تیار کروایا اور یہاں کے دو افراد ریاض اور مشتاق کو اس کے استعمال کی تربیت دی۔ اس dimmer کا پہلا استعمال کھیل ”محرم کون“ میں کیا گیا۔ نعیم طاہر نے ۱۹۶۳ء میں الحرا میں تھینئر ورکشاپ بھی شروع کروائی۔ اس کے لیے باقاعدہ کورس ترتیب دیا گیا۔ voice and speech کے لیے حمید فائیم stage management کے لیے مذیر خٹیم اور direction and acting کے لیے نعیم طاہر خود تربیت دینے پر مامور ہوئے۔ کورس کی مدت تکمیل تین ماہ تھی جب کہ اس کورس کو مکمل کروانے کے بعد advance کورس کا منصوبہ بھی زیر غور تھا۔ یہ کورس ایک سال کے عرصے میں مکمل کیا جانا تھا لیکن تین ماہ کی ایک ورکشاپ

کے بعد ہی یہ سلسلہ ختم ہو گیا۔^۹ نئے کورس کے اجماع کے لیے وقت، پیسہ، تجربہ کار افراد کی قوت اور حکومتی توجہ درکار تھی جب کہ ہمارے تھینکر کمان تمام سہولتوں میں سے صرف افرادی قوت ہی میسر آ سکی اور ستم ظریفی یہ کہ اس قوت کی ترجیحات بھی رفتہ رفتہ تبدیل ہو رہی تھیں۔ بیرون ممالک ثقافتی دوروں کی وجہ سے نعیم طاہر تھینکر کے کمان منصوبوں کو بھی پایہ تکمیل تک نہ پہنچا سکے جو انھوں نے خود شروع کیے۔ شعیب ہاشمی گورنمنٹ کالج لاہور میں تدریس کے شعبے سے وابستہ ہو گئے اور اردو تھینکر کو مستقل بنیادوں پر وقت نہ دے سکے۔ محکمہ تعلیم کے پاس تھینکر کے لیے اسے فنڈ زئی نہیں تھے کہ وہ الحرام کے مستقل ارکان کے علاوہ تھینکر کے کسی اور ماہر کی خدمات اجرتاً حاصل کرتا۔ یہی وجہ تھی کہ تربیت دینے کے لیے تجربہ کار ساتھ نہ مل سکے اور ایک کورس کی تکمیل کے بعد دوسری ورکشاپ کلاس کا اجرا نہ ہو سکا۔ تاہم اس ورکشاپ کا ایک فائدہ ضرور ہوا کہ ہمارے اردو تھینکر کو سجاد حیدر، افتخار حیدر، شوکت زین العابدین اور اقبال آفندی جیسے باصلاحیت افراد میسر آئے۔

۱۹۷۰ء کے خاتمے تک الحرام نے دو طرح کے ہدایت کار متعارف کروائے۔ ایک وہ جو یورپ کے ڈرامائی نظریات سے بخوبی آگاہ تھے اور الحرام میں احمد نایا شوقیہ اردو تھینکر کرتے رہے۔ ۱۹۷۰ء تک ان میں سے کچھ وفات پا گئے، کچھ تھینکر سے مستقل طور پر علاحدہ ہو گئے، کچھ ثقافتی اداروں کے بڑے عاقل نظامی عہدوں پر فائز ہونے کے بعد تھینکر سے عملی طور پر کنارہ کش ہو گئے اور کچھ ٹی وی کے شعبے سے وابستہ ہو گئے۔ دوسری قسم کے ہدایت کار وہ تھے جو ڈرامے اور تھینکر کا تنقیدی شعور تو رکھتے تھے لیکن جدید عملی تھینکر سے ناواقف تھے۔ انھوں نے تقسیم سے قبل اور تقسیم کے بعد روایتی و نیم روایتی اردو تھینکر ہی کیا۔ اس وقت تھینکر کو جدت سے ہمکنار کرنے کے لیے اداکاروں نے اہم خدمات انجام دیں کیونکہ کچھ کہنے مشق مترجمین، ڈراما نگار یا ہدایت کار مٹھے ہوئے اداکار بھی تھے یہی وجہ تھی کہ روایتی ہدایت کاروں کو بھی زیادہ وقت پیش نہ آئی۔ اس ضمن میں ڈاکٹر انور سجاد ایک واقعہ بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں:

مجھے یاد ہے کہ میں کھیل ”کوڑھی“ کی ریہرسل پنا خیر سے پہنچا۔ جب ہال میں پہنچا تو عشرت صاحب سے پوچھا: سر کہاں سے اٹری دوں؟ تو عشرت صاحب بولے: دیکھ لو یہاں تین اعزیاں ہیں، جہاں سے مرضی آ جاؤ۔^{۱۰}

جدید تھینکر سے آگاہی رکھنے والے ہدایت کاروں کے متعلق خالد عباس ڈاکر کہتے ہیں:

میرے دور میں اگر تھینکر کے کوئی ہدایت کار تھے تو وہ نعیم طاہر، شعیب ہاشمی، سلمان

پیرزادہ، تختیا را احمد و کمال احمد رضوی تھے۔ یہ لوگ صحیح معنوں میں ہدایت کا رستہ ان کے ساتھ تو کام کا مزہ ہی کچھ اور تھا۔ باقی تو میرے نزدیک ہدایت کاری میں کسی کو کوئی کمال نہیں تھا۔"

الحرا میں تھینئر ڈراموں کے لیے پہلے ٹکٹ ایک روپیہ تھا۔ ۱۹۶۰ء تک یہ قیمت ۳ روپے کر دی گئی اور ۶۵ء کی جنگ کے بعد اسے ۱۵ روپے اور پھر ۱۰ روپے تک بڑھا دیا گیا۔ ۱۹۷۰ء تک ٹکٹ کے دام تقریباً اتنے ہی رہے۔ پی ٹی وی اور پاکستانی فلمی صنعت کا الحرا کا احسان مند ہونا چاہیے کہ الحرا کی بدولت اسے بہترین اداکار، ڈراما نگار اور ہدایت کار میسر آئے۔ پی ٹی وی کے شہرہ آفاق ڈراموں کی شاندار روایت میں الحرا کے کردار کو فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ انتظامی، مالی، عمارتی، جنگی اور مارشل لاجسی مشکلات کے باوجود الحرا میں اردو تھینئر کی تحریک پروان چڑھتی رہی۔ اس دوران تجرباتی، علامتی، تاثراتی الہیاتی اور طریبیہ غرض یہ کہ ہر طرح کے اردو کھیل پیش کیے گئے۔ فنکاروں نے اردو تھینئر کے فروغ کے لیے ہر ممکن کوششیں کیں۔ اخراجات پورے کرنے کے لیے ٹکٹ، برڈرز میں تشہیر اور عطیات جیسے روایتی آمدنی کے طریقہ کار کا استعمال بھی کیا جاتا رہا۔ الحرا کے تعاون سے فنکاروں نے ۶۵ء کی جنگ میں متاثر ہونے والے پاکستانی بھائیوں کے لیے بھی کئی شوز کیے اور ان سے حاصل ہونے والی آمدن جنگ سے متاثرہ افراد کی بہبود پر خرچ کی گئی۔

ابتدا میں تراجم ہی پر زور صرف ہوا۔ علی احمد کا "ذات شریف"، "سحر ہونے تک" اور "راکھ اور انگارے" ماخوذ کھیل تھے۔ کمال احمد رضوی نے سب سے زیادہ کھیلوں کے تراجم کیے جن میں "دغا باز"، "صاحب بی بی اور غلام"، جو Carlo Goldoni کے دو کھیلوں سے ماخوذ تھے۔ کمال احمد رضوی نے Patnik Hamilton کے کھیل "گیس لائٹ" کا ترجمہ "سائے" کے عنوان سے کیا، "خالد کی خالہ" کھیل "Charlie's Aunt" کا ترجمہ تھا، "بلاقی بد ذات"، "کس کی بیوی کس کا شوہر" بھی کمال احمد رضوی ہی کے ترجمہ شدہ کھیل تھے۔ کمال احمد رضوی نے ان کھیلوں کو ایسی کمال مہارت سے اردو کے قالب میں ڈھالا کہ وہ اپنے ہی خطے، علاقے اور سماج کی تصویر دکھائی دیتے ہیں۔ ڈاکٹر انور سجاد کہتے ہیں:

ایک کمال کی بات تو کمال احمد رضوی میں تھی اور وہ یہ کہ جو کھیل وہ مجھے دکھاتا اس پر یہی گمان گذرتا کہ یہ اسی کی تحریر ہے۔ لیکن دراصل وہ ترجمہ شدہ یا ماخوذ کھیل ہوتا۔ کمال کو صرف ترجمے ہی پر کمال نہ تھا بلکہ وہ کھیل کو ایسے کرافٹ کرنا کہ اپنی سماجی زندگی کی مکمل تصویر کھینچ کر

اس کے علاوہ راز یونانی کا ترجمہ شدہ کھیل ”ڈکھ سکھ“، جو Maxim Gorky کے کھیل ”Lower Depth“ کا ترجمہ تھا، سکندر رشادین کا کھیل ”بخیل“، جو Moliere کے کھیل ”Miser“ کا ترجمہ تھا، حمید وائس کا کھیل ”ہنگم اپنی پسند کی“، جو Shaw کے کھیل ”Pygmalion“ کا ترجمہ تھا، بھی انجرا میں پیش کیے گئے۔ یاسمین اتیا ز اور نعیم طاہر کے کھیل ”سوئے کہاں“، ”آداب عرض“ اور مہر نگار عزیز کا کھیل، ”وقت ہے فریادی“ بھی تراجم ہی تھے۔ نمایاں طبع زاد اردو کھیل جو انجرا میں ۱۹۷۰ء تک پیش کیے گئے، ان میں خواجہ معین الدین کے کھیل ”مرزا غالب بند روڈ پر“ اور ”تعلیم با لقاں“، رضی ترمذی کا ”مثال کے طور پر“، بانو قدسیہ کے کھیل ”آدھی بات“، ”سنگتر ترے لیے“، ”اک ترے آنے سے پہلے“، انتظار حسین کا ”خوابوں کے مسافر“، اوپندرنا تھاٹک کا ”صبح و شام“، اصغر بٹ کے کھیل ”چھوٹے میاں“، ”محبت زندہ باد“، ”امانت“، ”نہ را دھانا چے گی“، عزیز اثری کے کھیل ”جاگ اٹھا ہے سارا وطن“ اور ”نیا سکول“، منذر شیغم کا کھیل ”سب سے بڑا روپیہ“، فتیق اللہ شیخ کے کھیل ”قصہ ایک محبت کا“ اور ”اک لڑکی شرمیلی سی“، امجد حسین کا ”موج در موج“، سلیم چشتی کے کھیل ”اور پنا ٹوٹ گیا“، ”لہو کے چراغ“، ”اور شبنم روتی رہی“ اور ”لوٹے سیل“، نصیر الدین قریشی کا ”فرار“، ابو سعید قریشی کا ”مغرے“ اور جیلانی کا مران کا کھیل ”زینہ کدل“ قابل ذکر ہیں۔ یہ کھیل کامیاب رہے۔ ان سب کھیلوں کے مترجمین، طبع زاد ڈراما نگاروں اور ہدایت کاروں کے علاوہ ان کھیلوں کے اداکاروں نے بھی مستقبل کے اردو تھیٹر کے لیے نئے راستوں کا تعین کرنے کی راہ بھائی لیکن افسوس کہ اس روایت کی پاسداری نہ کی جاسکی۔

انجرا پاکستان میں اردو تھیٹر کے مرکز کی حیثیت سے ابھرا۔ اس ادارے نے خصوصاً لاہور میں اردو تھیٹر کی بکھری ہوئی سرگرمیوں کو اپنی آغوش میں سمیٹا، یہاں ان کی تربیت کی اور پھر اپنے مضافات میں بکھیر دیا۔ انجرا کی مثال ایسی ندی کی سی تھی جس میں پانی کے کئی دھارے ملتے ہوں جو آہستہ آہستہ گہرے چوڑے اور رواں دریا کی صورت بن جائے اور پھر اس دریا سے کئی نہریں نکلیں جن سے ملکی ثقافتی زمین کی آبیاری ہو۔ اس دور میں جو اداکار متعارف ہوئے ان میں کئی مغھے ہوئے ہدایت کار، بہترین مترجم اور طبع زاد ڈراما نگار بھی تھے، اسی لیے تھیٹر کے معاملات کو سلجھانے کے لیے جو ہر مند افراد کی قوت علاحدہ علاحدہ درکار تھی وہ انجرا میں

وسائل کی کمی کی بدولت کچا ہو کر منظر عام پر آ گئی۔ لیکن جب سیاسی شعبے نے رفتہ رفتہ اپنے پنجے اہم قومی شعبوں کی سرگرمیوں میں گاڑنے شروع کیے تو ثقافتی ادارے بھی اس شکنجے کی گرفت میں آئے اور ایسی صورتحال میں الحرا کی تھینکر سرگرمیاں بھی متاثر ہوئیں جس کے اثرات ۱۹۷۰ء کے بعد نمایاں ہونا شروع ہوئے۔ ۱۹۷۰ء کے بعد ملکی سیاست کے علاوہ الحرا میں بھی کئی تبدیلیاں ہوئیں جن کا اثر براہ راست اردو تھینکر پر بھی پڑا۔ دو یا تین مثبت تبدیلیوں کے سوا الحرا میں اردو تھینکر کے لیے کوئی خاص پیش رفت نہ ہو سکی۔ ان میں سے کچھ مثبت اور منفی وجوہات کا تذکرہ ذیل میں درج ہے:

- ۱۔ سقوط ڈھاکہ کا واقعہ پیش آیا جو تمام ملک کے لیے ایک بڑا دھچکا تھا۔
- ۲۔ انتخابات ہوئے اور جمہوری حکومت تشکیل دی گئی۔ لیکن الیکشن کے بعد جمہوری حکومت سے جو توقعات سے وابستہ تھیں وہ پوری نہ ہو سکیں۔
- ۳۔ الحرا کو سول بیوروکریسی کی تحویل میں دے دیا گیا۔
- ۴۔ ڈراما آرٹسٹ ویلفیئر ایسوسی ایشن کا قیام عمل میں آیا۔
- ۵۔ عوامی فنکاروں کی تحریک ابھری۔
- ۶۔ الحرا کے تین تھینکر ہل تعمیر ہوئے۔ اس کے علاوہ کلچرل کمپلیکس قذافی سٹیڈیم بھی تعمیر کیا گیا۔
- ۷۔ ڈراما طبقاتی تقسیم کا شکار ہوا۔
- ۸۔ نجی پیش کاروں نے الحرا کی سکروٹی کمیٹی کو یکسر نظر انداز کر دیا۔
- ۹۔ تھینکر کا شوق رکھنے والے نو تعلیم یافتہ افراد کے لیے الحرا میں مشکلات پیدا کر دی گئیں۔
- ۱۰۔ نجی تھینکر ہالوں میں ہونے والے فنش تھینکر اور جگت بازی کی وجہ سے الحرا کو بھی اپنے معیارات بدلنے پڑے۔ اس وجہ سے الحرا میں اردو تھینکر کی جگہ کسی حد تک بھکوپن اور فنش پنجابی کمرشل تھینکر نے لے لی۔

اس دور کا اہم واقعہ سقوط ڈھاکہ تھا جو قوم کے لیے ایک بڑا نفسیاتی دھچکا ثابت ہوا۔ ۱۹۷۱ء میں انتخابات ہوئے، نجی حکومت کے برسر اقتدار آنے کے بعد ایک رد عمل پیدا ہوا کہ ماضی میں جو کچھ ہوا غلط تھا، اسے درست ہونا چاہیے۔ چنانچہ جو ادارے محفوظ تھے پہلے ان پر ہاتھ صاف کیا گیا۔ اس طرح کاروں میں اپنی

فنکار کی انتظامیہ فائز کر کے من مانی کارروائی کروانے کی روایت پر وان چڑھی۔ ۱۹۷۰ء تک فنکاروں کی کوئی ایسی نمائندہ جماعت نہ تھی جو فنکاروں کے حقوق کے تحفظ کے لیے آواز اٹھاتی۔ اسی لیے انھوں میں فنکاروں کے مسائل حل کرنے کے لیے ایک تحریک اٹھی جس کی کچھ وجوہات ذیل میں درج ہیں:

- ۱۔ انھوں کے ممبران میں لاہور کے اعلیٰ طبقے کے افراد شامل ہیں، عام فنکاروں کا کوئی پرسان حال نہیں۔
- ۲۔ ڈرامے کی تواریخ انتظامیہ اپنے من پسند لوگوں کوالات کرتی ہے۔
- ۳۔ انھوں میں فنکاروں کے بیٹھنے کے لیے مناسب جگہ کا کوئی انتظام نہیں۔
- ۴۔ دیگر سرکاری اداروں کی طرح فنکاروں کو بھی سہولتیں ملنی چاہئیں۔

ان وجوہات کو مد نظر رکھتے ہوئے ڈراما آرٹسٹ ویلفیئر ایسوسی ایشن کا قیام عمل میں لایا گیا۔ چند فنکاروں پر مشتمل ایک کمیٹی قائم کی گئی، اسے رجسٹرڈ کروایا گیا، الیکشن ہوئے، محمد قوی صدر، مسعود اختر نائب صدر اور سی ایم منیر فنانس سیکریٹری منتخب ہوئے۔ ۱۹۷۳ء میں حکومت نے فنکاروں کی آواز پر کان دھرے اور آرٹس کونسل کی گورننگ باڈی تحلیل کر کے از سر نو گورننگ باڈی تشکیل دے دی گئی اور آرٹس کونسل کا چیئرمین ڈاکٹر انور سجاد کو بنا دیا گیا۔ اسی دوران انھوں کی باقاعدہ عمارت اور ٹھکانے کی تعمیر کے لیے بھی منظوری دے دی گئی۔ عوامی وزیر اعلیٰ حنیف رامے خود بھی فنون لطیفہ سے گہرا لگاؤ رکھتے تھے اس لیے فنکار مطمئن تھے۔ تاہم حنیف رامے نے جلد ہی فنکاروں کی تمام توقعات پر پانی پھیر دیا۔ انھوں نے پنجاب اسمبلی سے پنجاب آرٹس کونسل کا ایکٹ پاس کروایا۔ اس طرح انھوں نے آرٹس کونسل، پنجاب آرٹس کونسل بن گئی اور اس کے بعد انھوں نے تمام اہم اختیارات افسر شاہی کو سونپ دیے گئے۔ اس ایکٹ کے تحت کمشنر لاہور کو آرٹس کونسل کا چیئرمین مقرر کر دیا گیا۔ فنکار بہت پیچھے چلائے کہ فن وثقافت کے اس ادارے کو ان کے ماہر افراد ہی کی سپرداری میں رہنا چاہیے۔ بے شک ان پر نگرانی کے لیے افسران مقرر کر دیے جائیں لیکن ٹھیکر کے لیے ٹھیکر کے ماہرین ہی کو اختیارات دیے جائیں تاکہ وہ اپنی صلاحیتوں سے اس فن لطیفہ کی آبیاری کر سکیں لیکن فنکار خانے میں طوطی کی آواز کون سنتا ہے۔ کمشنر صاحب کے لیے تو آرٹس کونسل کی ذمہ داری فارغ اوقات کے مشاغل سے بڑھ کر نہ تھی۔ نعیم طاہر کہتے ہیں:

میری نظر میں آرٹس کونسل میں جو تبدیلی ہوئی اس کی وجہ یہ تھی کہ اس میں گورنمنٹ کا عمل دخل

بہت نیا وہ بڑھ گیا تھا۔ اس کی justification اب تک کوئی نہیں دے سکا۔ یہ صرف لالچ تھا اختیار کا، اسی لیے انھوں نے اسے take over کیا ورنہ پہلے جو آرٹس کونسل کا پورڈ آف گورنرز تھا، اس میں ہمیشہ سے گورنمنٹ کے نمائندے رہے ہیں۔ اس میں فنانس سیکریٹری، ایجوکیشن سیکریٹری، انفارمیشن سیکریٹری اور کمشنر اس کے رکن رہے لیکن آرٹس کونسل میں executive authority متعلقہ شعبے کے سیکریٹری کے پاس ہوتی تھی۔ چیئرمین صرف گورنمنٹ functionary تھا۔^{۱۳}

آرٹس کونسل کے لیے پنجاب اسمبلی نے جو بل پاس کیا اس حوالے سے ڈاکٹر انور سجاد کہتے ہیں:

میں نے اور نعیم طاہر نے بڑی کوشش کی کہ کسی طرح یہ بل پاس نہ ہوا ورنہ اگر پاس ہو جائے تو اسے لاگو نہ کیا جائے کیونکہ یہ تھینکر کے لیے بالکل ٹھیک نہیں تھا۔ ہم کورٹ تک گئے لیکن ہمیں کامیابی نہ مل سکی اور الحما میں سیاست اور رسول بیورو کریسی کی اجارہ داری شامل ہو گئی۔ میں نے استعفیٰ دے دیا اور علاحدہ ہو گیا۔ فنکاروں کے آپس میں لاکھ اختلافات تھے لیکن تھینکر کے لیے تو تمام فنکار کسی نہ کسی لحاظ سے بہتر ہی تھے۔^{۱۴}

۱۹۷۵ء میں ڈاکٹر انور سجاد آرٹس کونسل سے مستعفی ہو گئے اور حنیف رامے نے صوفی غلام مصطفیٰ تبسم کو آرٹس کونسل کا چیئرمین بنا دیا۔ کچھ عرصہ بعد صوفی صاحب بھی رخصت ہو گئے۔ نعیم طاہر اس دوران پی ٹی وی اکیڈمی میں بطور ریز ماہور ہوئے اور یہاں کے سیاسی اکھاڑے سے بھی کسی حد تک علاحدہ ہو گئے۔ اس دوران ایسے لوگ متعارف ہوئے جو عوامی تھینکر کرنے کے لیے بے چین تھے۔ اس لیے انھوں نے مقامی لوگوں کے سماجی مسائل کو مزاحیانہ انداز میں پیش کرنا شروع کیا۔ جب کہ نہ مشق ڈراما نگاروں اور مترجمین کی جگہ غیر تربیت یافتہ اور ڈرامے کی اصل سے واقفیت نہ رکھنے والے لطیف زاد ڈراما نویسوں نے سنبھالی تو اردو تھینکر کے تمام شعبوں سے تعلق رکھنے والے نئے اور پرانے افراد میں علمی اور طبقاتی فرق بھی نمایاں ہو گیا۔ جس کی مثال تقسیم کے بعد پہلے دو عشروں اور اس کے بعد کے کھیلوں کے سرکچس کو دیکھ کر دی جاسکتی ہے۔

اس دور میں الحما کے مقابلے میں دوسری جگہوں پر بھی اردو تھینکر ہونے لگا۔ اس کی بڑی جگہ الحما میں ایسے لوگوں کی اجارہ داری تھی جنہیں تاریخ دینے کے لیے ترجیح دی جاتی اور بسا اوقات تو ایسے افراد اپنا منافع رکھ کر الحما ہال آگے کسی اور پیش کار کو کرائے پر دے دیتے۔ یہ سب جانتے ہوئے بھی الحما انتظامیہ خاموش تماشا بنی

بنی رہتی۔ رفتہ رفتہ الحمرا ایسے لالچی افراد کے ہتھے چڑھا جو تھیکر کی اہمیت سے قطعی آگاہ نہ تھے اور ان کا سطح نظر محض روپیہ کمانا تھا۔ ۱۹۷۰ء سے ۱۹۸۰ء تک الحمرا نے کئی اداکار، ہدایت کار اور ڈراما نگار متعارف کروائے۔ اس دور کے طبع زاد ڈراما نگاروں میں سرمد صہبائی، آغا شہد، عتیق اللہ شیخ، سلیم چشتی، بختیار احمد، جمیل بسمل، اطہر شاہ خاں، ایم شریف، خالد عباس ڈار، نصرت ٹھاکر، شوکت زین العابدین اور امجد اسلام امجد قابل ذکر ہیں۔ جب کہ اداکاروں میں، بختیار احمد، زہیر بلوچ، سلمان شاہد، عثمان پیرزادہ، علی اعجاز، اطہر شاہ خاں، اقبال آفندی، جمیل ملک، خالد عباس ڈار، محمد قوی خاں، خیام سرحدی، منیر راج، ایم سچہ رانا، الیاس نجم، سی ایم منیر، ایم اے ندیم، جمیل بسمل، ایوب خاں، سراج منیر، اورنگزیب لغاری، بدیع الزماں، جمیل فخری، سلیم ناصر، فردوس جمال، عرفان کھوسٹ، حامد رانا، عابد کشمیری، امان اللہ، جواد وسیم، عمر شریف اور خواتین میں ثمنینا احمد، ثمنینہ پیرزادہ، عطیہ شرف، فوزیہ درانی، ریحانہ صدیقی، وردانہ بیٹ، نجمہ محبوب اور روث عتیق قابل ذکر ہیں۔ ہدایت کاروں اور ڈراما نگاروں میں سرمد صہبائی، شاہد ندیم، بدیع گوہر، بختیار احمد، سلیم چشتی، سلمان شاہد، صوفی ثار احمد، جمیل بسمل اور رشید عمر تھانوی کا کام معیاری ہے۔ سرمد صہبائی کے تحریر کردہ کھیل تو خواص کے لیے ہیں جب کہ شاہد ندیم ایسے ہدایت کار اور ڈراما نگار ہیں جو خواص موضوع میں عوامی دلچسپی پیدا کرنے کا فن بخوبی جانتے ہیں۔ اسی لیے ان کے کھیل عوام و خواص دونوں میں مقبول ہیں۔ الحمرا میں ہدایت کاری کے اعتبار سے اس دور کے ابتدائی ۲۰ سالوں میں پیش کیے جانے والے معیاری کھیلوں میں سرمد صہبائی کا ”ڈارک روم“، ”تو کون“، ”آشرف الخلقوات“، ایم شریف کا ”سیدھا موز“، ”نو پراپلم“ اور ”ہائی جپ“، جمیل بسمل کا ”نہلے پہ دہلا“، ”جھوٹ اور ضدی“، صوفی ثار احمد کا ”بیوٹی کلینک“، ”اٹنی سیدی“، امجد اسلام امجد کا ”گھر آیا مہمان“، ”لیس پاپا“ اور ”کس کو کہہ رہے ہو“، رشید عمر تھانوی کا ”فساد کی جڑ“ اور ”شوکت تھانوی کے خیال“، خیام سرحدی کا ”نئی ہی ہابا“ اور راز یوسنی کا ”ہنس کی چال“ شامل ہیں۔ رفیع پیر کی وفات کے بعد سلمان پیرزادہ اور عثمان پیرزادہ نے یہاں رفیع پیر کے کھیل ”راز و نیاز“، ”نواب صاحب قبلہ“ اور ”خزیدہ فروخت“ پیش کیے۔ اس دہائی میں گورنمنٹ کالج لاہور سے فارغ التحصیل افراد بی وی، فلم اور دیگر شعبوں سے مستقل وابستہ ہو گئے اور تھیکر سے کسی حد تک پرے۔ لہذا ان افراد کے جانے سے جو فلا پیدا ہوا اُسے رفتہ رفتہ غیر تربیت یافتہ اور کسی حد تک مفاد پرست تعلیم یافتہ طبقے نے ہر کیا۔

۱۹۷۸ء تک یہاں ایک وقت میں دو کھیل بھی پیش کیے جاتے رہے۔ ایک الحرا ہل میں جب کہ دوسرا اوپن ایئر میں، لیکن جب الحرا ہل کو مخدوش حالت کے پیش نظر بند کر دیا گیا اور الحرا کی باقاعدہ عمارت کی تعمیر شروع کی گئی تو فنکاروں کے پاس صرف اوپن ایئر اسٹیج ہی بچا۔ یہ اوپن ایئر اسٹیج (تھڑا) الحرا کا رپارکنگ کے پاس تھا۔ یہاں ایک پرائیونم آرچ بنائی گئی جس پر شو کے وقت پردہ آویزاں کیا جاتا اور شو کے بعد اتار لیا جاتا اس اسٹیج پر ڈنگراٹھائے اور تبدیلی بھی کیے جاسکتے تھے لیکن جب الحرا کی عمارت کا کام زوروں پر پہنچا تو یہ تھڑا بھی مسمار کر دیا گیا اور اس کی جگہ عمارتی تعمیر کا سامان بکھیر دیا گیا لیکن شوقین افراد نے الحرا کی تعمیر کے دوران بھی اس جگہ کو عارضی طور پر تھیٹر کے قابل بنادیا۔ شمیمہ احمد کہتی ہیں:

الحرا کی عمارت کی تعمیر شروع ہوئی تو پرانا ہال گرا دیا گیا۔ باقی میدان بچا تو وہاں بھری، ریت اور دوسرا سامان پڑا ہوتا۔ کھیل ہونا بند ہو گئے۔ ایک روز خیا مہر حدی نے اپنی جیب سے پیسے دے کر ڈسکٹر منگوا لیا اور جہاں سامان بکھرا پڑا تھا وہاں پر میدان کو برابر کر دیا اور عارضی تھڑا بنوا دیا اور ہم نے وہیں پر کھیل پیش کرنے شروع کر دیے۔^{۱۵}

۱۹۸۰ء تک اس کے تھڑے (اسٹیج) پر بھی کئی کھیل پیش کیے گئے۔ اردو تھیٹر کے عروج اور زوال کے حوالے سے الحرا کا کردار فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ جہاں اس ادارے نے اردو تھیٹر کے لیے گراں قدر خدمات انجام دیں وہاں اس نے اردو تھیٹر کے زوال کی راہ بھی ہموار کی۔ اور اس زوال کی ابتدا کسی حد تک اقبال آفندی کے کھیل ”سکمر“ سے ہوئی۔ اس کھیل میں امان اللہ متعارف ہوا جس نے نہایت عاجزی و انکساری کے ساتھ سکرپٹ سے انحراف شروع کیا۔^{۱۶} اس کھیل کے بعد الحرا کے اردو تھیٹر پر پنجابی مکالموں اور جگت بازی نے جیزی سے فروغ پایا جسے بہت پذیرائی ملی اور یوں اردو تھیٹر کی شکل مزید مسخ ہونا شروع ہو گئی۔

۱۹۸۰ء کے آخر میں الحرا ہل کی تعمیر مکمل ہوئی۔ اس عمارت کا نقشہ پہلے ایک اطالوی ماہر تعمیرات نے تیار کیا لیکن اسے منظور نہیں کیا گیا اس کے بعد اس عمارت کا نقشہ نیر علی دادا نے تیار کیا جسے باقاعدہ منظوری دے دی گئی۔ ۱۹۸۱ء میں ہال نمبر ۱، ۱۹۸۳ء میں ہال نمبر ۲ اور ۱۹۸۷ء میں ہال نمبر ۳ تعمیر کیا گیا۔ ہال نمبر ۱ میں ۷۵۰، ہال نمبر ۲ میں ۱۳۵۰ اور ہال نمبر ۳ میں ۱۵۰ تماشاخیوں کے بیٹھنے کی گنجائش ہے۔ ہال نمبر ۱ اور ۲ میں روشنیوں کی تنصیب رشید عمر تھانوی نے کی جنھیں تھیٹر میں روشنی کے شعبے میں مہارت حاصل تھی۔ روشنیوں میں flood lights, fresnel lights اور spot lights شامل تھیں جو الحرا کے ہال نمبر ۱ اور ۲ میں نصب کی گئیں۔ ان

ہاڑ کے تعمیر ہونے سے تھینگر کا کاروبار بڑھا۔ نئے فنکاروں کی دریافت کے لیے آرٹس کونسل کے قانون میں ایک شق شامل کی گئی کہ ہر ڈرامے میں کم از کم دو نئے فنکار ہونے چاہئیں۔ یہ ایک مثبت قدم تھا لیکن کچھ ہی عرصے میں عمل معکوس ہوا، کھیل میں ایک دو تجربہ کار یا شہرت یافتہ فنکار رہ گئے جب کہ باقی تمام فنکار نئے تھے۔ ہمارے ہاں تھینگر کی تربیت گاہ عملی تھینگر ہی رہا ہے یہی وجہ تھی کہ جو بگاڑ ہمارے تھینگر میں پیدا ہوا، اسے کشادہ دلی سے ضرب دی گئی۔ جگت بازی، سکرپٹ سے ہٹ کر مکالمے لکھنے کا رواج، پھٹکوپن اور اب بے ہودہ اور بیچان انگیز ناچ اس کی عام مثالیں ہیں۔ الحرام کے علاوہ لاہور کی دیگر جگہوں پر ہونے والے اردو تھینگر کی تباہی کے پائس پر وہ کئی محرکات تھے۔ اس میں حکومتی بدعنوانی، فنکار برادری کی خود غرضی و مفاد پرستی اور الحرام کا مفاد پرست ٹولا بھی شامل ہیں۔ بقول نعیم طاہر:

۱۹۷۴ء سے ۱۹۸۱ء تک یہاں گورنمنٹ کی کھیچا تانی ہوتی رہی۔ اس زمانے میں جو فیصلے ہوئے، جو کچھ کیا گیا اس سے آرٹس کونسل کا پرانا ڈھب بکھر گیا۔ کمرشل تھینگر کی جو دھابت باہر شروع ہوئی، وہ الحرام میں بھی داخل ہوئی۔ پھٹکوپن اور جگت بازی سے اب جان چھڑانا بہت مشکل ہے۔^{۱۷}

عثمان پیرزادہ کہتے ہیں:

بھانڈو آرٹس کونسل کا گیر نہیں پھلا جگ سکتے تھے تو پھر ایسا کیا ہوا کہ آرٹس کونسل کا سارا ڈھب بگڑ گیا۔ میرا خیال ہے کہ اس معاملے میں ہم بھی کسی حد تک قصور وار ہیں۔ بہر حال تھینگر کے لیے چھان نہیں ہوا۔^{۱۸}

الحرام ہل کی تعمیر کے بعد ایسی تہذیبی پیدا ہوئی جس نے زیادہ دیر تک الحرام میں معیاری اردو تھینگر کرنے والوں کو قبول نہ کیا۔ معیاری اردو تھینگر کرنے والوں کی صورت حال یہ تھی کہ کبھی کبھار کوئی کھیل پیش کیا اور غائب ہو گئے۔ ہل نیا دھڑ پیشہ ورافراد ہی کے قبضے میں رہا۔ ۱۹۷۰ء سے ۱۹۸۰ء تک الحرام میں کھیل کا ٹکڑا، ۱۰ اور ۲۰ روپے تھا۔ ۱۹۸۰ء سے ۱۹۹۰ء تک یہ ۲۰ سے بڑھ کر ۱۵۰ اور پھر ۱۵۰ تک پہنچ گیا۔ ۱۹۸۰ء سے ۱۹۹۰ء تک الحرام نے مزید نئے فنکار اور ہدایت کار متعارف کروائے جن میں نیا دھڑ فنکار ایسے تھے جنہوں نے ٹی وی سے شہرت حاصل کی اور فنکارائیں وہ تھیں جنہوں نے فلمی شعبے میں اپنی ناکامی یا فلمی صنعت کی ناکامی کے بعد تھینگر کا رخ کیا۔ کھیلوں کے نام مشہور ٹی وی ڈراموں کے ناموں پر رکھے جانے لگے۔ اس دور کے نمایاں ڈراما نگاروں

میں اقبال حیدر، اے حمید، منیر راج، ایوب خاور، منور شہزاد اور ناہید خانم شامل ہیں۔ جب کہ نمایاں فنکار جنہیں انھوں نے متعارف کروایا ان میں انور علی، سہیل احمد، ذوالقرنین حیدر، خالد معین برٹ، منالا ہوری، عرفان ہاشمی، عابد خاں، شوکی خاں، مستان اور ہیرا مال شامل ہیں۔ خواتین میں ہندیا، روجی خاں، نیلو فرناہید صدیقی، زیبا شہناز، عارفہ صدیقی، سہی زیدی، شیبہ حسن، شبانہ بھٹی، تسنیم کوثر، روبی انعم، زارا اکبر، بھیکلہ قریشی اور کنول جب کہ اس دور کے ہدایت کاروں میں سی ایم منیر، افتخار حیدر، منیر راج، الیاس نجم، ذوالقرنین حیدر اور ناہید خانم قابل ذکر ہیں۔ ۱۹۹۵ء سے تا حال جو نئے فنکار متعارف ہوئے، ان میں امانت چمن، نسیم وکی، افتخار ٹھاکر، طارق ٹیڈی اور سخاوت ماز جب کہ خواتین میں مدیحہ شاہ، خوشبو، دیدارا ورزگس کے نام نمایاں ہیں۔

۱۹۹۰ء اور اس کے بعد متعارف ہونے والے ہدایت کاروں میں ایسے ہدایت کاروں کی تعداد زیادہ تھی جنہوں نے تھینکرف کے ہدایت کاروں کے زیر نگرانی اداکاری سیکھی اور ان کی رخصت کے بعد خود ہدایت کاری شروع کر دی۔ ان ہدایت کاروں کو اول تو ایسے کھیل میسر آئے جو غیر معیاری تھے۔ دوم کم خواندہ و تربیت یافتہ اداکار میسر آئے، سوم ان ہدایت کاروں کا طبعی رجحان ہدایت کاری کی جانب نہیں تھا اور چہارم تھینکرف کے جدید اصولوں سے ناواقفیت۔ ۱۹۹۰ء تک انھوں نے وہ چہرے کسی حد تک مکمل طور پر غائب ہو گئے جنہوں نے انھوں نے اورو تھینکرف کی آبیاری کی۔ اس کے بعد کاروباری افراد نے یہاں جو تھینکرف کیا اس سے تھینکرف کو فائدہ کم اور نقصان زیادہ پہنچا۔ فنکاروں کے معاوضے بہت بڑھ گئے۔ کچھ کاروباری حضرات نے تو سال بھر کے لیے کئی فنکار پیشگی رقم دے کر رک کر لیے۔ اس طرح جو پیش کار بھی کھیل کرنا چاہتا اسے پہلے ایسے لوگوں سے رابطہ کرنا پڑتا جو ان فنکاروں کی خدمات پہلے ہی حاصل کر چکے ہوتے۔

کمزور ہدایت کاروں نے ڈرامے کے سکرپٹ سے لے کر اداکاروں کے چناؤ تک، تمام معاملات میں انتہائی کم عقلی کا ثبوت دیا۔ روپیہ اور سستی شہرت حاصل کرنے کی خاطر صرف ہنسنے ہنسانے، جگت بازی اور ہیکلو پن کو ہی پروان چڑھایا۔ روپیہ محض اداکار کے جیسے میں آنے سے تھینکرف ڈرامے میں سکرپٹ اور ہدایت کار برائے نام رہ گیا۔ کہنہ مشق ہدایت کار، ڈراما نگار اور اداکار کسی حد تک ٹی وی سے وابستہ ہو گئے کیونکہ سٹیج پر صرف جگت بازی اور ہیکلو پن نے ایسے اداکاروں کو شہ دی جو spontaneous یکینگ کے ماہر تھے اور ان کے نزدیک اخلاقیات بے معنی تھیں۔ جب اداکار اپنے مکالمے اور حرکات و سکنات کے لیے آزاد ہو گئے تو پھر ڈراما

نگار اور ہدایت کار دونوں کی جگہ اداکاروں ہی نے پُر کی۔ سکرپٹ کا داخل دفتر ہونا لازمی تھا لہذا برائے نام سکرپٹ ضرور داخل کیا جاتا۔ لیکن اسٹیج پر ادا کیے گئے مکالموں کا سکرپٹ کے مکالموں سے کوئی واسطہ نہ تھا۔ اس ادارے میں اور اس کے متوازی لاہور میں ہونے والے تھیٹروں پر زیادہ تر یہی اداکار دکھائی دینے لگے۔ ایک اداکار بیک وقت جب تین یا چار رکھیلوں میں اداکاری کرے اور پھر سکرپٹ کا عمل دخل بھی برائے نام ہو تو مکالموں کی تکرار بھی لازمی امر تھا۔ دور آمریت کے بعد جو جمہوری حکومت بھی برسر اقتدار آئی، اس کے سیاسی سپاہیوں نے ہر ادارے میں اپنی غشا کے مطابق اور حیثیت سے بڑھ کر بدعنوانی کی اور ایسے افراد کو سرکاری عہدے عنایت کیے گئے جو سرے سے ان عہدوں کے اہل ہی نہ تھے۔ برسر اقتدار حکومتوں نے اپنے مخلص ارکان کو تو حکومتی اداروں میں جگہ دے دی لیکن ان اداروں کو مخلص افراد نہ دے سکے۔ سلسلہ چلتا رہا ادارے تباہ ہوتے رہے اور الحرا بھی اس کی زد میں آیا۔ بقول سلمان شاہد:

اب کسی کو آرٹس کونسل میں پروڈکشن نہیں آتی۔ آرٹس کونسل اب تک یہ فیصلہ نہیں کر سکی کہ ہمیں اب خود نئے کھیل پیش کرنے چاہئیں۔ بڑے بڑے خاندانوں کے لوگوں کو چیئرمین بنا دیتے ہیں۔ ایک ریڈیو ڈائریکٹر ہوتا ہے جس کا سرے سے آرٹس سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔ وہ ایسا آدمی ہوتا جو OSD ہوتا ہے۔ جب اسے کوئی کام نہیں ہوتا تو یہ ادارہ اسے سوپ دیا جاتا ہے۔ کھیل کے دوران جب لائٹ کی ضرورت پڑتی ہے تو پتا چلتا ہے کہ الحرا کا الیکٹریشن سیکریٹری صاحب کے دس سالہ لڑکے کی سالگرہ پر بتیاں لگائے گیا ہے۔ معلوم نہیں ہم یہاں کون سا ڈراما کر رہے ہیں؟^{۱۹}

اب الحرا میں ایسے کاروباری پیش کاروں کو سر آکھوں پر بٹھایا جاتا ہے جو الحرا کو ۱۵ روز کے لیے منافع بخش کاروبار دے سکیں، جب کہ معیار کی کوئی حیثیت نہیں۔ اس وقت الحرا میں معیاری اردو تھیٹٹر کرنے والے نوآموز افراد کو کئی مشکلات درپیش ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ صحت مند اردو تھیٹٹر کرنے والے الحرا سے منہ پھیر چکے ہیں۔ بقول سہیل اکبر وڑائچ:

ہم نے اپنے معاشرے کی ان حقیقتوں کو پیش کیا جو کمرشل اداروں میں پیش نہیں کی جاتیں۔ ہاں تو صرف جگت بازی ہوتی ہے۔ ہم نے ریلوے کالونی میں ایک غریب آدمی کی خودکشی کے واقعے پر بھی ڈراما کیا۔ فیکٹریوں میں جا جا کر ڈرامے کیے۔ ہم نے فیض احمد فیض

کی شاعری کو ڈرامے کی شکل دی لیکن آرٹ کونسل نے ہم پر پابندی لگا دی۔^{۲۰}

اس صورت حال سے انھرا میں قائم ایسے مافیا کا اندازہ بھی لگایا جاسکتا ہے جو معیاری اردو تھیٹر پیش کرنے کے خلاف ہے۔ چھوٹے کمروں، ہالوں، ہوٹلوں اور میدانوں میں کتنے تجربات کیے جاسکتے تھے جو سرے ہی سے تھیٹر کے لئے غیر موزوں تھے۔ انھرا میں ہونے والے اردو اور انگریزی تھیٹر کی تاریخ ترتیب دینے کے لیے نعیم طاہر نے قابل قدر کوششیں کیں۔ لیکن ان کے انھرا سے جانے کے بعد سے آج تک انھرا میں تھیٹر کی سالانہ کارروائی کی کوئی رپورٹ تحریر نہیں کی گئی۔ آج اگر کچھ اخباری تراشے ہی ملتے ہیں۔ ۹۰ء کی دہائی میں ڈرامے کی ڈپٹی ڈائریکٹر کے طور پر ثمینہ احمد نے چارج سنبھالا، تھیٹر کی کچھ ورکشاپس بھی کروائیں لیکن وہ تنہا کچھ نہیں کر سکتی تھیں۔ صفدر میر، ابتاز علی تاج، فیض احمد فیض، نعیم طاہر اور ڈاکٹر انور سجاد کے بعد انھرا میں اردو تھیٹر کے فروغ کے لیے ثمینہ احمد نے بھی کسی حد تک قابل قدر کوششیں کیں لیکن انھیں وہاں کئی مشکلات کا سامنا کرنا پڑا۔ انھرا کے مسائل کا ذکر کرتے ہوئے ثمینہ احمد کہتی ہیں:

میں نے اپنے تئیں بہت کوشش کی کہ میں یہاں کوئی مثبت تبدیلی پیدا کر سکوں لیکن میں اس میں خاطر خواہ کامیاب نہ ہو سکی۔ لیکن جب تک میں یہاں رہی، اپنے فرائض پھر پور طریقے سے انجام دینے کی کوشش کی۔ میں یہاں تنہا اپنے اختیارات کو کس حد تک استعمال کر سکتی تھی۔ یہاں ایسے واقعات ہوتے رہے ہیں کہ کیا بتاؤں۔ ادارے کا اعلیٰ افسر اگر انھرا کے کسی ملازم کو تھیٹر میں کام کرنے والی لڑکی سے تعلقات استوار کرنے کے لیے استعمال کرے تو پھر انھرا کی اعلیٰ انتظامیہ کے متعلق کسی وضاحت کی ضرورت نہیں رہتی۔^{۲۱}

۱۹۹۰ء سے ۲۰۰۰ء تک جو اردو کھیل انھرا میں پیش کیے گئے ان میں خالد عباس ڈار کے کھیل ”کیسی بارات“، ”بڈھا ٹرک اور یونکی“ اور ”انداز محبت کے“، یونس بٹ کا ”چکر پہ چکر“، اقبال حیدر کا ”شارٹ کٹ“، ”آئیے نہیں ایسے“، ”سب ٹھیک ہے“، عرفان کھوسٹ کا ”بائی چائرس“، ”زچہ محترمہ“ اور ”تھوڑی سی شرارت“، سلیم چشتی کا ”سچ تو یہ ہے“، ”لوٹے سیل“، سجاد حیدر کا ”ہے کوئی ایسا“، ایم شریف کا ”ایک بلی تین کیڑے“، منیر راج کا ”ہڈ حرام“، ”نظام سقمہ“ اور ”زرد آسمان“، ماہد خانم کا ”آؤ سچ بولیں“، ”سن بابا سن“، اے حیدر کا ”ٹوکھا لالچ“، ”چنگیز خان ان لاہور“، ”وعدہ شد توڑ“ اور ایوب خاں کا کھیل ”تین دیوانے“ قابل ذکر ہیں۔ اس کے علاوہ پاکستان کی دویزی تھیٹر کمپنیوں نے بھی یہاں اپنی کارکردگی کا مظاہرہ کیا۔ لاہور ڈراما سکول

کے طلباء جنہوں نے نیا تھیٹر کے نام سے تھیٹر گروپ بنایا، انہوں نے بھی الحرا میں اردو اور پنجابی زبان میں کچھ کھیل پیش کیے۔ کالجوں اور یونیورسٹیوں میں سے این سی اے ایم اے او کالج، گورنمنٹ کالج لاہور، یونیورسٹی آف سینٹرل پنجاب، کیمبر ڈ کالج، بیکس ہاؤس یونیورسٹی، یونیورسٹی آف ساؤتھ ایشیا اور انجینئرنگ یونیورسٹی لاہور جب کہ سکولوں میں سے کسٹمر پبلک سکول، بیکس ہاؤس اور لاہور گرامر کے طلباء نے بھی یہاں اردو تھیٹر پیش کیا۔ اجوکا تھیٹر نے انڈیا پاک تھیٹر فیسٹیول کی داغ بیل ڈالی اور اس کے لیے الحرا نے کھلے دل سے اپنی خدمات پیش کیں۔ اس کے علاوہ کئی ممالک کے تھیٹر گروپس بھی الحرا میں پاکستانی فنکاروں کے تعاون سے کھیل پیش کرتے رہے۔ ان میں بنگلہ دیش، بھارت، امریکا، برطانیہ، روس، چائنا، جاپان اور ازبکستان سرفہرست ہیں۔ ان ممالک کے فنکاروں اور ہدایت کاروں کے ساتھ کام کرنے سے کئی فوائد حاصل ہوئے۔ تھیٹر کی جدید تکنیک اور فن اداکاری کے اصولوں سے واقفیت ہوئی، سیٹ اور روشنی کے علاوہ تھیٹر کی فنی باریکیوں کو دیکھنے کا موقع بھی ملا لیکن یہ تمام کوششیں مجتمع نہ ہو سکیں۔ اب الحرا کو اردو تھیٹر کے لیے اپنی محدود کوششوں سے ہٹ کر باقاعدہ صحت مند اردو تھیٹر کی سرگرمیوں کو فروغ دینے کی ضرورت ہے۔ بہتری کے لیے حکومتی توجہ اور مالی معاونت کے ساتھ ساتھ ایسے تعلیمی اداروں کی بھی اشد ضرورت ہے جو تھیٹر کے باقاعدہ تربیتی کورس کروائیں۔ کراچی میں National Academy of Performing Arts کی مثال ہمارے سامنے ہے جہاں سے فارغ التحصیل طلباء کو اسی ادارے میں ملازمتیں بھی دی گئی ہیں۔ ۱۹۹۰ء کے بعد الحرا میں جو اردو کھیل پیش کیے گئے ان میں سے بہت کم کھیلوں کے سکرپٹ محفوظ رکھے گئے۔ جب کہ ۹۹-۱۹۹۸ء کے بعد سے ۲۰۱۳ء تک یہاں جو اردو کھیل پیش کیے گئے ان کے سکرپٹس موجود ہی نہیں۔ میرے نزدیک اس کی چار وجوہات ہو سکتی ہیں:

- ۱۔ اس دور میں نیا دہتر پرانے کھیل ہی دوبارہ پیش کیے گئے۔
- ۲۔ نئے کھیل غیر معیاری تھے، اس لیے انہیں رڈی کی نظر کر دیا گیا۔
- ۳۔ سہل پسندی کے رجحان کی بدولت معیاری کھیلوں کے سکرپٹس کو بھی غیر اہم سمجھ کر ضائع کر دیا گیا۔
- ۴۔ پچھلے ۱۵ سالوں میں پیش کیے جانے والے کھیل غیر معیاری تھے جنہیں اصولاً اور قانوناً اجازت نہیں دی جاسکتی تھی۔ لہذا ان کا ریکارڈ جان بوجھ کر محفوظ نہیں کیا گیا۔

کھلیا بگتوں اور بھکوپن سے بھرپور کھیلوں کے سکرپٹ تو اس ادارے میں سرے سے موجود ہی

نہیں۔ الحرامی واحد ایسا ادارہ ہے جہاں تمام سکرپٹس محفوظ کیے جاسکتے تھے لیکن ایسا نہیں ہوا۔ اس صورت حال میں یہی کہا جاسکتا ہے کہ اب الحرامی سکرپٹ جمع ہی نہیں کروایا جاتا اور بالفرض اگر کروایا بھی ہو تو وہ دفتری کارروائی کے بعد رڈی کی نذر کر دیا جاتا ہے۔ محمد قوی خاں کہتے ہیں:

میں سکرپٹ کی کمیٹی کا رکن ہوں۔ تین یا چار ماہ میں ایک مرتبہ ہونے والی میٹنگ اب چار پانچ سالوں سے نہیں ہوئی۔ لیکن حیران کن بات یہ ہے کہ کھیل اسی رفتار سے پیش کیے جا رہے ہیں۔ سکرپٹ کون پاس کرتا ہے؟ سکرپٹ کی کمیٹی کو اس کا کوئی علم نہیں۔^{۲۲}

میرا مقصد یہ ثابت کرنا ہرگز نہیں کہ فی البدیہہ اداکاری اور جگت بازی سرے سے تھینکر کے لیے ممنوعہ شے ہے۔ بلکہ یورپ اور امریکا میں تو فی البدیہہ اداکاری انتہائی مشکل سمجھی جاتی ہے اس سلسلے میں وہاں کی یونیورسٹیوں میں باقاعدہ کورسوں کا اجرا کیا جاتا ہے اور ایسی اداکاری کے لیے موضوع، انداز بیان اور الفاظ کے چناؤ کی تربیت پر خصوصی توجہ دی جاتی ہے۔ ہمارے ہاں لاہور میں این سی اے کے طلباء اور پنجاب لوک ریس جب کہ کراچی اور پشاور میں نجی تنظیمیں نیا دہرتی البدیہہ کھیل ہی پیش کرتی ہیں اور ان کی پیشکش کے انداز اور مکالموں میں اپنے تہذیبی و ثقافتی رچاؤ کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے لیکن ہمارے کمرشل تھینکر میں اس فی البدیہہ اداکاری کی جو درگت بنی وہ کسی سے ڈھکی چھپی نہیں۔ اگر اسٹیج پر ایسی اداکاری مقصود تھی تو یہ ذمہ داری ارباب اختیار پیش کار اور ہدایت کار کی تھی کہ وہ اداکاروں کی باقاعدہ تہذیبی و فنی تربیت کرتے۔ بلا روک ٹوک ایسا تھینکر پیش کرنے کی روایت نے پاکستانی اردو تھینکر کو ناقابل تلافی نقصان پہنچایا۔

اس وقت تو الحرامی میں ایک کھیل کا نام بدل کر کئی مرتبہ پیش کرنے کی روایت بھی فروغ پا چکی ہے۔ معیاری اردو تھینکر کرنے والوں کو الحرامی میں کھیل پیش کرنے کے لیے کئی پاپڑ بیلنے پڑتے ہیں۔ ہاں دینے کے لیے کئی سوالات اٹھائے جاتے ہیں جو نیا دہرتی معیاری کام کرنے والوں کے لیے ہی ہوتے ہیں۔ مثلاً کھیل کیوں کرنا چاہتے ہو؟ کھیل دیکھنے کتنے لوگ آئیں گے؟ اگر ان سوالوں کے تسلی بخش جوابات دے دیے جائیں تو پھر الحرامی مجبوریوں کا پلندہ کھل جاتا ہے کہ ہمارے پاس تو جگہ نہیں، ہاں تو فلاں تاریخ تک بک ہے۔ ہمارے پاس تو عام لائٹیں ہیں، ایسا کرو کہ اپنے کھیل کے لیے flood lights اور spot lights کے علاوہ دیگر لائٹوں کا انتظام خود کرو۔ ریڈنگ روم تو بالکل نہیں مل سکتا وغیرہ وغیرہ۔ نوآموزان فراڈو الحرامی انتظامیہ کے ان سوالات

اور مجبوریوں سے اتنے عاجز آجاتے ہیں کہ وہ ٹھیکر کرنے کا سوچتے ہی نہیں۔ البتہ ایک دو ٹھیکر گروپس جو اپنی اجارہ داری قائم کر چکے ہیں، الحمران کے حکم کے تابع ہے۔ ان دو کمپنیوں کے علاوہ کوئی تجربہ کار ہدایت کار یا اداکار کبھی کبھار کوئی پرانا کھیل نکال کر اسے ۱۵ روز کے لیے پیش کر دیتا ہے۔ نئے لکھنے والے تو ہیں نہیں اور اگر ہیں تو وہ اس میدان میں اس لیے نہیں اترتے کہ انھیں کوئی مالی مفاد دکھائی نہیں دیتا یا پھر ان کو اتنی آسانی اور تعاون میسر ہی نہیں۔ رہا نام نہاد پنجابی کمرشل ٹھیکر، تو جب بغیر لکھے ڈراما کیا جاسکتا ہے تو پھر سکرپٹ کیوں لکھوایا جائے؟ اس وقت مستقل طور پر اردو ٹھیکر کے لیے بہتر کھیل تحریر کرنے والوں میں شاہد ندیم ہی نمایاں ہیں۔ ان کے کھیلوں کے موضوعات اچھوتے اور کبھی کبھار تنہا زندگی ہوتے ہیں لیکن اس کے باوجود یہ کھیل پاکستان میں جدید اردو ٹھیکر کے لیے سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔

۲۰۰۰ء سے ۲۰۱۳ء تک الحمران میں اردو ٹھیکر بہت کم ہوا۔ یہاں بھی اب پنجابی کمرشل ٹھیکر فروغ پا چکا ہے۔ پہلے اردو میں کبھی کبھار پنجابی زبان کا استعمال کیا جاتا تھا لیکن صورت حال تبدیل ہوئی اور پھر پنجابی میں کبھی کبھار اردو کا استعمال کیا جانے لگا۔ اب صورت حال یکسر بدل چکی ہے۔ کھیلوں کے نام تو انگریزی میں رکھے جاتے ہیں اور مکالمے پنجابی میں ادا کیے جاتے ہیں۔ الحمران کے کرائے اتنے زیادہ ہیں کہ وہ کاروباری پیش کار ہی برداشت کر سکتا ہے۔ اس لیے یہاں اردو ٹھیکر زیوں کا شکار ہے۔ ۲۰۰۰ء سے ۲۰۱۳ء تک جو اردو کھیل یہاں پیش کیے گئے ان میں این سی اے کا کھیل ”کئی“ اور ”ڈریکولا کی واپسی“، مرزا رشید اختر کا ”دھوم مچا دے دھوم“، نعیم طاہر کا ”جلسہ اردو ڈرامے کا“، مسعود اختر کا ”چھوٹے کہیں کے“، بھرن ڈیلو کا ڈراما ”سائے“ جس کا ترجمہ اظہار کاظمی نے کیا، ایم شریف کا ”سیدھا موڑ“، خالد عباس ڈار کا ”گاؤں کی گوری“، بانو قدسیہ کا ”شکر تیرے لیے“ اور ”آدھی بات“، ہنوک کھیل ”ہنگ“ اور ”کون ہے یہ گستاخ“، فیض احمد فیض کا ”روزِ زندان سے“، آغا حشر کا ”رستم و سہراب“، انور مقصود کے کھیل ”پونے ۱۳ اگست“، ”سوا چودہ اگست“ اور ”آنگن ٹیڑھا“، عبداللہ فرحت اللہ کا ”سلطانہ ڈاکو“، بھارت سے نصیر الدین شاہ کی ٹھیکر کمپنی موٹے ٹھیکر کے تیار کردہ منشی پریم چند کے دو کھیل ”شترجی کے کھلاڑی“ اور ”بڑے بھائی صاحب“ جو فیض فاؤنڈیشن ٹرسٹ اور لاہور آرٹس کونسل کے تعاون سے پیش کیے گئے، قابل ذکر ہیں۔ کھیل ”کون ہے یہ گستاخ“ اور ”روزِ زندان سے“ کی ڈرامائی تشکیل شاہد ندیم نے دی۔ ان کمرشل کھیلوں میں سے این سی اے کا ”کئی“ اور ”ڈریکولا کی واپسی“،

منٹو کا کھیل ”ہنگ“ اور ”کون ہے یہ گستاخ“ فیض احمد فیض کی یاد میں پیش کیا جانے والا کھیل ”روزِ زندان سے“، آزاد تھینکر کا کھیل ”رستم و سہراب“، انور مقصود کے کھیل ”پونے چودہ اگست“، ”سوا چودہ اگست“ اور ”آنگن ٹیڑھا“، عبداللہ فرحت اللہ کا کھیل ”سلطانہ ڈاکو“ بھارت سے نصیر الدین شاہ مولے تھینکر کمپنی کے تیار کردہ دو کھیل ”خطرِ فوج کے کھلاڑی“ اور ”بڑے بھائی صاحب“ ایسے کھیل ہیں جو اس سے قبل پیش نہیں کیے گئے۔ اس کے علاوہ جوکا تھینکر نے بھی اس دوران کچھ نئے اردو کھیل پیش کئے۔

۲۰۰۰ء میں الحمر کو پنجاب آرٹس کونسل سے علاحدہ کر کے مکمل اختیارات کا مالک بنا دیا گیا۔ اب الحمر آرٹس کونسل اپنے وسائل خود پیدا کرنے اور انھیں استعمال کرنے کی مجاز ہے۔ الحمر آرٹس کونسل کی زیرِ نگرانی الحمر کلچرل کمپلیکس غذائی اسٹڈیم اور اوکاڑہ آرٹ کونسل کام کرتے ہیں۔ ۲۰۰۳ء میں الحمر نے تھینکر ورکشاپ کے انعقاد کی صورت میں ایک مثبت قدم اٹھایا۔ اس ورکشاپ کے لیے گورنر پنجاب جناب خالد مقبول اور چیئرمین الحمر جاوید قریشی نے مثبت کردار ادا کیا۔ سی ایم منیر نے اس ورکشاپ کا خاکہ تیار کیا۔ تین ماہ کی اس ورکشاپ میں سکرپٹ، اداکاری، روشنی، سیٹ ڈیزائننگ اور تھینکر کے دیگر امور سے متعلق مشقیں کروائی گئیں۔ اس ورکشاپ کے طلباء نے تاحال ہر ورکشاپ کے بعد ایک کھیل پیش کیا۔ اس ورکشاپ کے زیرِ اہتمام، شوکت زین العابدین کا ترجمہ شدہ کھیل ”جال“ اور عامر نواز کا طبع زاد کھیل ”میرا کی قصور“ پیش کیا گیا۔ سی ایم منیر کی وفات کے بعد قیصر جاوید، جوان کے شاگرد تھے، انھوں نے کچھ عرصہ ورکشاپ میں تربیت کا سلسلہ جاری رکھا اس کے بعد زہیر بلوچ اس ورکشاپ میں تربیت دیتے رہے لیکن اب کچھ عرصے سے یہ ورکشاپ غیر فعال ہے۔ زہیر بلوچ کی سرپرستی میں ورکشاپ کی فیس ۳۰۰ روپے ماہانہ رہی۔ اس ورکشاپ کی ناکامی کی کون سی وجوہات تھیں ان پر بھی سرراہ روشنی ڈالتے چلیں تو مناسب رہے گا۔

- ۱۔ کم فیس کی وجہ سے زیادہ تر طلباء نے اس ورکشاپ کو بخیرہ نہیں لیا۔
- ۲۔ جو طلباء یہاں ورکشاپ کے لیے آئے ان کے کئی خواب تھے مثلاً یہ کہ ہمیں نامور فنکاروں کی ہدایت کا ر تعلیم دیں گے۔ لیکن ایسا نہیں ہوا۔
- ۳۔ طلباء کے ذہنوں پر یہ بات حاوی تھی کہ ہماری اداکاری سے متاثر ہو کر کئی ہدایت کا ہمیں جھٹ سے اپنے کھیلوں میں کاسٹ کر لیں گے اور ہمیں شہرت اور پیسہ بھی ملے گا۔ جب کہ یہ اتنا آسان نہیں۔

ورکشاپ کے دوران کچھ طلباء تو ایک دو ہفتے تک باقاعدگی سے حاضری دیتے لیکن اس کے بعد دکھائی نہ پڑتے۔ جس ورکشاپ میں پہلے روز ۲۵ یا ۳۰ طلباء ہوتے ورکشاپ کی تکمیل تک ان طلباء کی تعداد بمشکل ۱۰ یا ۱۲ رہ جاتی۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ ورکشاپ خاطر خواہ نتائج حاصل کرنے میں ناکام رہی۔ اس ناکامی کو انفراسٹرکچر کی عدم دستیابی، کمزور حکمت عملی اور انتظامیہ کی نااہلی بھی کہا جاسکتا ہے۔ اب الحمرائش کونسل کو چاہیے کہ اس ورکشاپ کا از سر نو اجرا کر کے ایک شخص کی بجائے ملک کے دو تین ماہر فنکاروں اور ہدایت کاروں کی خدمات حاصل کرے۔ اس ورکشاپ کی مناسب تشہیر بھی ضروری ہے۔ ورکشاپ کی فیس میں بھی کچھ اضافہ کیا جائے۔ جو کھیل اس ورکشاپ کے زیر اہتمام پیش کیے جائیں انھیں باقاعدہ سپانسر کروایا جائے اور پاکستان کے دیگر شہروں میں بھی پیش کیا جائے تاکہ یہ ورکشاپ رفتہ رفتہ مالی اعتبار سے مستحکم اور کسی حد تک خود کفیل ہو سکے۔

۲۰۰۰ء سے ۲۰۰۷ء تک پنجاب کے گورنر جنرل خالد مقبول نے الحمرائش اردو تھیٹر اور دیگر فنون کے فروغ کے لیے ذاتی دلچسپی کا مظاہرہ کیا۔ اس سلسلے میں تھیٹر ورکشاپ کا انعقاد، یونیورسٹیوں کے درمیان اردو تھیٹر کے مقابلے، ثقافتی سرگرمیوں میں بذات خود شمولیت، ان سب نے الحمرائش اردو تھیٹر کی بہتری کے لیے اہم کردار ادا کیا۔ لیکن الحمرائش ایسا طبقہ بھی موجود ہے جو سول یو روکرسی اور حکومت کے درمیان پل کا کام کرتا ہے۔ اس گروہ میں ایسے عناصر بھی شامل ہیں جو یہاں صحت مند اردو تھیٹر کو مستقل بنیادوں پر پروان چڑھتا نہیں دیکھ سکتے۔ اس ضمن میں آغا شاہد کا یہ بیان قابل توجہ ہے:

ہماری رپورٹ گورنر خالد مقبول تک گئی۔ ہم دو تین مرتبہ ملے بھی، انھوں نے ہمارا کام سراہا لیکن کوئی مالی معاونت نہیں ملی۔ گورنر صاحب تو چاہتے تھے کہ معیاری تھیٹر کی سرگرمیاں فروغ پائیں لیکن بد قسمتی کہ الحمرائش کے کچھ لوگوں نے اُسے گھبر رکھا ہے۔ وہ نہیں چاہتے کہ یہاں کوئی مثبت کام ہو۔ کئی مرتبہ دعوت نامہ بھیجا لیکن یہاں سے کوئی اچھا فیڈ بیک نہیں گیا۔ اب الحمرائش کے رویے کو کون نہیں جانتا۔ وہ تعاون بھی کرتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ مشکلات بھی کھڑی کرتے ہیں۔ ہاں الہ آباد ایک مخصوص طبقے کے لیے کوئی مشکلات نہیں۔ مشکلات اگر ہیں تو کام کرنے والوں کے لیے ہیں۔ خصوصاً آپ کے، میرے اور ہم جیسے بہت سوں کے لیے۔ ۲۳

۲۰۰۰ء کے بعد نجی تھیٹر ہالوں میں نیم عریاں اور پھان انگیز ناچوں کی افراط ہو گئی جس پر ضلعی

عابد کشمیری: ہن لیا یاں اے لہووں۔ کتھے رکھاں ہن میں لہووں یا۔
 لوکا: اوسر جی کچھ کردیوں نابڑا شوق اے لہووں اکیٹنگ دا۔ میرا جانن والا اے۔
 عابد کشمیری: کج بول وی لینا ایں تو؟ اسچ کراوتھے کھلو چاہدوں ایہہ ادھروں نکلے گا توں
 اک دوگلاں کر کے تھیتی تھیتی نکل جائیں۔ ۲۶

ایک روز اتفاقاً قاسمی ملاقات الحرا کے اسٹیج منیجر سے ہوئی انھوں نے بتایا کہ رات یہاں اسٹیج پر انتہائی فحش ناچ کیا گیا۔ میں نے روکا تو ہاتھ پائی ہو گئی۔ کچھ تماشائی تو یہاں سے نوشی بھی کر رہے تھے۔ میں یہ صورت حال انتظامیہ کے نوٹس میں تو لایا ہوں دیکھیں کیا ہوتا ہے؟ آج کل جو کمرشل تھیٹر الحرا میں پیش کیا جا رہا ہے، اس کا ٹکٹ ۳۰۰ سے ۱۰۰۰ روپے تک ہے۔ پیش کار کثیر سرمایہ خرچ کرتا ہے اور فائدے میں بھی رہتا ہے۔ الحرا کے اپنے کھیلوں پر کوئی ٹکٹ نہیں رکھا جاتا۔ پھر بھی تماشائیوں کی تعداد نہ ہونے کے برابر رہتی ہے۔ پچھلے کئی سالوں سے زیادہ تر ایسے کھیل پیش کیے گئے ہیں جو یہاں پہلے ہی کئی مرتبہ پیش کیے جا چکے ہیں۔ اس کے علاوہ الحرا کے کھیلوں کی تشہیر بھی نہ ہونے کے برابر ہے۔ منجھے ہوئے فنکار اب معیاری اردو تھیٹر میں اس لیے کام نہیں کرتے کہ انھیں خاطر خواہ مالی فائدہ دکھائی نہیں دیتا اسی لیے صرف غیر معروف اور نا اہل افراد کے ساتھ ہی تھیٹر کیا جاتا ہے۔ الحرا کے تینوں ہال جو ۱۹۸۰ء کی دہائی میں تعمیر ہوئے، آج بھی ویسے ہی ہیں جیسے اس دور میں تھے۔ وہی روشنیاں، وہی اسٹیج، وہی پردے، وہی ونگز اور وہی جھالریں، الحرا کے تینوں ہالوں میں ان بتیس سالوں میں کوئی جدت کوئی تبدیلی پیدا نہیں ہوئی۔ دنیا روز بروز بدل رہی ہے، زندگی کا ہر شعبہ جدتوں سے ہم آہنگ ہو رہا ہے لیکن ہمارے قومی تھیٹر میں کسی اہم مثبت تبدیلی کی شنید نہیں۔ آج ہمارے ہاں اردو تھیٹر کی تبدیلی نئے ڈراما نگاروں، جدید میکا کی سہولتوں کی دستیابی، تعلیمی اداروں، نجی تھیٹر کمپنیوں اور گروپوں کی طرف سے کی جانے والی کوششوں اور حکومتی مالی و انتظامی معاونت سے مشروط ہے۔ کامیابی اسی صورت ممکن ہے جب الحرا میں اردو تھیٹر کرنے کے لیے اختیارات تھیٹر کے خواندہ اور عملی تجربہ رکھنے والے افراد ہی کے سپرد کیے جائیں تاکہ وہ اردو تھیٹر کی ترقی کے لیے راہ ہموار کرنے میں معاون ثابت ہو سکیں۔ اس وقت الحرا کے چیئرمین عطاء الحق قاسمی ہیں جو قد آور ادبی شخصیت ہیں۔ قاسمی صاحب پچھلے دو تین برسوں سے الحرا میں اردو کے فروغ کے لیے بین الاقوامی اور قومی کانفرنسوں کے انعقاد اور ادبی نشستوں کے فروغ کے لیے فعال ہیں۔ ایسی صورت حال میں یہ توقع کی جاسکتی ہے کہ الحرا میں اردو تھیٹر کی بہتری کے لیے بھی عطاء الحق قاسمی صاحب کچھ مثبت

اقدامات ضرور کریں گے تا کہ گذشتہ دودہائیوں سے اردو تھینکر میں پیدا ہونے والا غلط پڑ ہو سکے۔ اس وقت نیا اور موزوں تھینکر کرنے والے افراد مایوس ہیں اور الحمر کا رخ نہیں کر رہے۔ ایسی صورت میں الحمر کو خود اپنا دامن وا کرنا ہوگا کیونکہ گذشتہ کچھ دہائیوں میں الحمر میں ایسے رویے پروان چڑھے ہیں جنہوں نے معیاری اردو تھینکر کرنے والوں کو بہت حد تک الحمر سے مایوس اور دور کر دیا ہے۔ الحمر ایسا ادارہ ہے جس نے تقسیم کے بعد اردو تھینکر کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا لیکن افسوس کہ سیاسی و مول پیورو کرہی کی چالوں اور اس ادارے سے وابستہ خود غرض عناصر نے اردو تھینکر کی ترقی کی راہ میں کئی پہاڑ لا کھڑے کیے ہیں۔ ان پہاڑوں کو کاٹنے یا سر کرنے کے لیے نیک نیتی پر مشتمل اجتماعی کوششوں کی ضرورت ہے تا کہ اردو تھینکر کے حوالے سے اس حکومتی ادارے سے جو عوامی توقعات وابستہ ہیں وہ پوری ہو سکیں۔

حراستی و حوالہ جات

- ۱۔ اسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، یوٹی ورٹی آف انجی کیشن، لاہور۔
- ۲۔ الحمر لاہور آرڈس کونسل کے پیچاس سال : ایک طقراہ نظر مرجہ ریڈیٹ ڈائریکٹر، لاہور آرڈس کونسل (لاہور، سبک میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء)، ص ۲۔
- ۳۔ یہ معلومات مکمل احمد شوی کے مضمون ”الحمر... چنیاویں“ سے لفظ کی کٹی ہیں۔ جو الحمر سے شائع ہونے والے رسالہ الحمر لاہور آرڈس کونسل کے پیچاس سال : ایک طقراہ نظر میں ۲۰۰۹ء میں شائع ہوا۔
- ۴۔ صفیر، ہر ویو بخرو، شمیرہ ۱۹، فروری ۱۹۸۷ء۔
- ۵۔ فیم طاہر، ”لاہور میں تھینکر“ مشمولہ جلد قندارہ نمبر مردان، اشاعت خاص، شمارہ ۳-۴، (۱۹۹۱ء)، ص ۲۳۳۔
- ۶۔ فیم طاہر، ہر ویو بخرو، شمیرہ ۲۱، ستمبر ۱۹۸۹ء۔
- ۷۔ صفیر، ہر ویو بخرو، شمیرہ ۱۳۰، اگست ۱۹۹۹ء۔
- ۸۔ فیم طاہر، ہر ویو بخرو، شمیرہ ۲۱، ستمبر ۱۹۸۹ء۔
- ۹۔ ایضاً۔
- ۱۰۔ فیم طاہر، ہر ویو بخرو، شمیرہ ۲۱، ستمبر ۱۹۸۹ء۔
- ۱۱۔ فیم طاہر، ہر ویو بخرو، شمیرہ ۲۱، ستمبر ۱۹۸۹ء۔
- ۱۲۔ فیم طاہر، ہر ویو بخرو، شمیرہ ۲۱، ستمبر ۱۹۸۹ء۔
- ۱۳۔ فیم طاہر، ہر ویو بخرو، شمیرہ ۲۱، ستمبر ۱۹۸۹ء۔
- ۱۴۔ فیم طاہر، ہر ویو بخرو، شمیرہ ۲۱، ستمبر ۱۹۸۹ء۔

- ۱۵۔ شہید احمد، اہر ویہنخوونہ محمد سلمان بھٹی، ۷ جولائی ۲۰۰۹ء۔
- ۱۶۔ یہ معلومات خالد عباس ڈان، عثمان چیرزادہ اور انہما کی جانب سے شائع ہونے والے سالانہ الحمرہ کے پچاس سال سے اخذ کی گئی ہیں۔
- ۱۷۔ نعیم طاہر، اہر ویہنخوونہ، شہید احمد، ۲۱ ستمبر ۱۹۸۶ء۔
- ۱۸۔ عثمان چیرزادہ، اہر ویہنخوونہ محمد سلمان بھٹی، ۲۲ جولائی ۲۰۰۹ء۔
- ۱۹۔ سلمان شاہ، اہر ویہنخوونہ محمد سلمان بھٹی، ۲۵ جولائی ۲۰۰۹ء۔
- ۲۰۔ سہیل اکبر وڈلچ، روزنامہ جنگ لاہور (۹ دسمبر ۱۹۸۷ء)۔
- ۲۱۔ شہید احمد، اہر ویہنخوونہ محمد سلمان بھٹی، ۷ جولائی ۲۰۰۹ء۔
- ۲۲۔ محمد قوی خاں، اہر ویہنخوونہ محمد سلمان بھٹی، ۲۹ جولائی ۲۰۰۹ء۔
- ۲۳۔ آغا شاہ، اہر ویہنخوونہ محمد سلمان بھٹی، ۱۲ جولائی ۲۰۰۹ء۔
- ۲۴۔ روزنامہ خبریں لاہور (۱۷ مارچ ۲۰۰۲ء)۔
- ۲۵۔ عابد کشمیری، اہر ویہنخوونہ محمد سلمان بھٹی، ۲۰ جولائی ۲۰۰۹ء۔
- ۲۶۔ ایضاً۔

مآخذ

- ۱۔ شہید احمد، اہر ویہنخوونہ محمد سلمان بھٹی، ۷ جولائی ۲۰۰۹ء۔
- ۲۔ چیرزادہ، عثمان۔ اہر ویہنخوونہ محمد سلمان بھٹی، ۲۲ جولائی ۲۰۰۹ء۔
- ۳۔ خاں، محمد قوی۔ اہر ویہنخوونہ محمد سلمان بھٹی، ۲۹ جولائی ۲۰۰۹ء۔
- ۴۔ ڈان خالد عباس۔ اہر ویہنخوونہ محمد سلمان بھٹی، ۷ اگست ۲۰۰۹ء۔
- ۵۔ رشیدی، کمال احمد۔ ”انہما... چیرزادہ“ سالانہ الحمرہ لاہور آرڈس کونسل کے پچاس سال : ایک طائرانہ نظر۔ لاہور: منگل میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء۔
- ۶۔ روزنامہ خبریں لاہور (۱۷ مارچ ۲۰۰۲ء)۔
- ۷۔ سجاد انور۔ اہر ویہنخوونہ محمد سلمان بھٹی، ۷ اگست ۲۰۰۹ء۔
- ۸۔ شاہ، آغا۔ اہر ویہنخوونہ محمد سلمان بھٹی، ۱۲ جولائی ۲۰۰۹ء۔
- ۹۔ شاہ، سلمان۔ اہر ویہنخوونہ محمد سلمان بھٹی، ۲۵ جولائی ۲۰۰۹ء۔
- ۱۰۔ طاہر، نعیم۔ ”لاہور میں ٹھیکر“۔ شمولیڈل قندیلہ نمبر مردان، اشاعت خاص، شمارہ ۳-۳، (۱۹۶۱ء)۔
- ۱۱۔ طاہر، نعیم۔ اہر ویہنخوونہ، شہید احمد، ۲۱ ستمبر ۱۹۸۶ء۔
- ۱۲۔ کشمیری، عابد۔ اہر ویہنخوونہ محمد سلمان بھٹی، ۲۰ جولائی ۲۰۰۹ء۔
- ۱۳۔ میر، صفدر۔ اہر ویہنخوونہ، شہید احمد، ۶ فروری ۱۹۸۷ء۔
- ۱۴۔ میر، صفدر۔ دی پاکستان ٹائمز (۳۰ اگست ۱۹۶۹ء)۔
- ۱۵۔ وڈلچ، سہیل اکبر۔ روزنامہ جنگ لاہور (۹ دسمبر ۱۹۸۷ء)۔

احتشام علی *

ما بعد جدید حسیت اور معاصر اردو نظم

احتشام علی

جدید اردو نظم کے ضمن میں یہ سوالات انتہائی اہمیت کے حامل ہیں کہ اپنے عہد کی مخصوص حسیت کے تناظر میں، ہم معاصر اردو نظم کی شعریات کو کس زاویہ نظر سے دیکھتے ہیں؟ آیا معاصر اردو نظم اپنے موضوعات، تکنیک اور اسلوبیات کے حوالے سے انہیں تجربات کو اپنے دامن میں سمونے ہوئے ہے جو حلقہء ارباب ذوق، ترقی پسند تحریک اور لسانی تکنیکیات کے غلطی کے بعد ہم تک پہنچے یا اسی اور نوے کی دہائی کے بعد منظر عام پر آنے والی نظم ما بعد جدید عہد کی حسیت کو ایک علاحدہ سیاق میں نشان زد کر رہی ہے؟ تمدن کی وہ تیز ترین لہر جو ساٹھ کی دہائی کے بعد انتہائی سرعت سے منظر عام پہ آئی تھی کیا اس کی شدت میں کچھ کمی واقع ہوئی ہے یا عالمی صارتی معاشرے کے قیام اور دنیا کے ایک گلوبل ویلج (global village) میں تبدیل ہونے کے بعد اس لہر کی شدت میں مزید اضافہ ہو گیا ہے؟ ہمارے جدید نظم نگار ساٹھ کی دہائی کے بعد جس نوع کی لامعنیت اور مہملیت کا شکار تھے، کیا معاصر تخلیق کار بھی اسی وجودی کرب کا سیر ہیں یا cosmopolis ہونے کے عالمگیر احساس نے اس قسم کے رجحانات کی بیخ کنی کر دی ہے؟ ذرائع ابلاغ کی تیز ترین ترقی اور انسانوں کے بالواسطہ انسلاک کے نتیجے میں جنم لینے والی حسیت کس سیاق میں وقوع پذیر ہو رہی ہے اور اس نے معاصر نظم نگاروں کی سائیکی پر کس قسم کے اثرات مرتب کیے ہیں؟

وجہ بالا محروضات کی روشنی میں جو سوالات ہمارے ذہن کی دہلیز پہ دستک دے رہے ہیں ان کے

جوابات کے لیے ہمیں معاصر اردو نظم کی شعریات کو زیرِ نو دیکھنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ اسی اور نوے کی دہائی کے بعد منظرِ عام پر آنے والی جدید اردو نظم خسی اور ادراکی ہر دو سطح پر ایک نئے قالب میں ڈھل کر اپنے وجود کا احساس دلاتی ہے۔ معاصر نظم کی وجودیاتی شناخت کو نشان زد کرنے کے لیے اپنے عصر کی زیریں سطح پر در آنے والی ان مخفی تبدیلیوں سے کسی طور بھی انکار ممکن نہیں ہے جو سیاسی، ثقافتی اور معاشرتی سطوح پر نت نئی ساختوں کی تعمیر کا موجب بنی ہیں۔ معاصر اردو نظم کی آخری دو دہائیوں میں تعمیر کے ساتھ ساتھ ان تخریبی عوامل کو بھی کسی صورت نظر انداز نہیں کیا جاسکتا؛ جو بڑی طاقتوں کے سامراجی اور توسیعی پسندانہ عزائم کا زائیدہ ہیں۔ خصوصاً نائین الیون کے بعد جس طرح نت نئے کلاسیک تفکیر دے کر دنیا کو آگ اور خون کے طوفان میں جھونکنے کی کوشش کی گئی ہے؛ اس کے نتیجے میں علمی اور ادبی دونوں سطحوں پر ایسا ردِ عمل سامنے آیا ہے جس نے معاصر اردو نظم پر گہرے اثرات مرتب کیے ہیں۔ ساٹھ کی دہائی کے بعد منظرِ عام پر آنے والی نظم میں بے گھری اور دربدری کا جو تجربہ تلاشِ معاش اور مادی آسائشوں کے حصول کے لیے انسان کو اس کی ذات کے کچھ حصے سے علاحدہ کر رہا تھا، نئی نظم میں اس دربدری کی جڑیں انسان کی داخلی تنہائی سے پھولتی محسوس ہوتی ہیں۔ انسان کی نجی اور داخلی زندگی کو صنعتی اور مشینی تہذیب کی میکائیک نے شاید اس درجہ نقصان نہیں پہنچایا تھا جس درجہ نقصان میڈیا اور ذرائع ابلاغ کے جدید ترین مواصلاتی نظام نے پہنچایا ہے۔ نئی حسیات میں انسان سے انسان کا تعلق اب ایسے مصنوعی میڈیمز (mediums) کا مرہون منت ہو کر رہ گیا ہے جن سے سماجی روابط میں تواضع ہوا ہے لیکن دلوں کے فاصلے بڑھتے جا رہے ہیں۔ نشانِ خاطر رہے کہ مابعد جدید عہد میں معاصر اردو نظم نگاری کا جائزہ لیتے ہوئے کسی بھی نظم نگار کے بارے میں کوئی حتمی رائے اس لیے قائم نہیں کی جاسکتی کہ ابھی بہت سے نظم نگار اپنی نظم نگاری کے تکمیلی دور سے گزر رہے ہیں۔ البتہ اس اجتماعی حسیات کو ضرور نشان زد کیا جاسکتا ہے جو مابعد جدید عہد کے جوہر کو اپنے سانچے میں صورت پذیر کیے ہوئے ہے۔

سرمد صہبائی نے اپنی نظم نگاری کے لیے جو شعریات وضع کی ہیں معاصر اردو نظم میں اس کی کوئی دوسری مثال ڈھونڈنا تقریباً ناممکن ہے۔ معاصر اردو نظم جو کئی سطحوں پر اپنی پیش رو جدید نظم سے براہِ راست اثرات قبول کرتی ہے اس میں کسی نظم نگار کے بارے میں یہ دعویٰ کرنا کہ وہ اپنے اسلوب اور شعری مزاج کے اعتبار سے ایک نئی آواز کا درجہ رکھتا ہے بادی النظر ایک چوٹکا دینے والی بات ہے۔ لیکن سرمد کی نظموں کا مرکز

مطالعہ اس بات پر دال ہے کہ اس کی نظمیں خالصتاً اس باطنی دنیا اور انفرادی تخلیقی آج کی حامل ہیں جس کی جڑیں تخلیق کار کی اپنی ذات کے پاتال میں پیوست ہیں۔ سرمد کے دو شعری مجموعے عذیلی کے سورجنگ اور پل بھر کا بہمنیت اپنے منفرد شعری اسلوب اور جداگانہ طرز احساس کی بدولت جدید اردو نظم کے ہر سنجیدہ قاری کے لیے نئے تخلیقی منطقوں کی دریافت کا باعث ہیں۔ عصری حسیت کے تناظر میں ان کے دوسرے شعری مجموعے کی بیشتر نظمیں جمالیاتی اور ثقافتی سطوح پر ایک نئے سیاق میں صورت پذیر ہوتی ہیں۔ ان نظموں میں سانس لینے کر دار شاعر کے نجی اور محدود طرز احساس کی صورت گری پر مامور نہیں ہیں بلکہ ہر کر دار کے ذریعے تکلیل پانے والا کلامیہ آزادانہ حیثیت میں اپنا ادراک کرنا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سرمد کی نظموں میں موجود کر داروں کو ہم میخانہ باختن کے dialogism کے نظریے کے تحت بھی پرکھ سکتے ہیں۔ صراحتاً اس نیر کے بقول باختن کے مطابق:

آزاد کلامیہ یا dialogic متن مصنف کے جبر اور اس کے نجی سوانحی حصار سے آزاد ہوتا ہے، اس لیے اس میں مختلف اور متنوع نقطہ ہائے نظر کی گنجائش ہوتی ہے، اس کے کر داروں کی اپنی آزادانہ حیثیت اور شخصیت ہوتی ہے۔ وہ اپنے زاویے سے سوچ سکتے اور اپنی رضا سے عمل کر سکتے ہیں۔^۱

عصری سیاق میں ان کر داروں کی اہمیت اس لیے بھی بڑھ جاتی ہے کہ یہ کر دار اپنے رویوں اور طرز احساس میں وہ تمام سماجی، فکری اور نفسیاتی لہریں سمیٹے ہوئے ہیں جن کے سوتے عالمی صارتی معاشرے میں پروان چڑھنے والی مادیت سے پھوسے ہیں۔ ”ملاقات“، ”اندرون شہر کی ایک لڑکی کے نام“، ”وہ پھول کاڑھتی رہی“، ”پورٹریٹ“، ”وہ بین کرتی ہے“، ”آسے کون جینا سکھائے گا“، ”ایک سیدھی سی لڑکی کے لیے ایک نظم“، ”نیشنل کالج آف آرٹس کی ایک تجریدی لڑکی کے نام“، ”گود“، ”سخن زاد“، ”وہ نیک دل اور سادہ ہے“، ”سازش کے شہر میں گم شدہ لڑکی“ اور ”میں گنہ پالتی ہوں“ ایسی نظمیں ہیں جن میں موجود سائے کر دار مابعد جدید عہد میں پروان چڑھتی مختلف اقدار کو ایک نئے تناظر میں بیان کر رہے ہیں۔ سرمد کا کمال یہ ہے کہ اس نے ان کر داروں کو زبان دینے کے لیے حیاتی اور جمالیاتی سطحوں پر ایسے پیکر اور نمائیں وضع کی ہیں کہ ہر نظم میں سائے عنصر کی مطابقت کے باوجود بیان یہ کہیں اکہریت میں ڈھلا ہوا محسوس نہیں ہوتا۔ نظم نگار کا جادوئی لمس ہر نظم میں موجود کر دار کو ایک ایسا نیا تشخص عطا کرتا ہے کہ قاری کے لیے ہر نظم ایک نئے تناظر میں معنی کے دریچے وا

کرتی ہے۔ چند نظموں کے مصرعہ ملاحظہ ہوں جن میں مختلف کرداروں کی ذہنی کشمکش معاشرے میں فروغ پانے والے مادی رویوں کو ایک نئی احساساتی سطح سے نشان زد کر رہی ہے:

دھیان کی گھائیوں پر گھروں کی طرف لوٹے
والہی کے کھٹاں مٹ چکے تھے
مہک اس کے ہونٹوں پہ پاگل ہوئی تھی
گھٹا اس کے سینے پہ پوچھل ہوئی تھی
وہ پل بھر کو خواہش کے دریا پہ بہتا ہوا پھول تھی
گھر کی بھاری چھتوں کے شکافوں میں
اڑتی ہوئی دھول تھی

(”اندرون شہر کی ایک لڑکی کے نام“)

کیسی ماں ہے
اور کیسا بچہ ہے تیرا
جواپی آنکھیں بھی تو نہیں جھپکتا
لیکن جس کے دل کی دھڑکن
شہر کے پاتالوں میں گونجتی رہتی ہے

(”پورٹریٹ“)

دیوار کی کھونٹوں پر تلکے ہوئے وہم
الما ریوں میں مٹید جہنم
دما زوں میں گھلتی ہوئی زنگ لودھریں
یہاں کس قدر بھیڑ ہے
کتنی لمبی قطاریں ہیں
جانے مری باری کب آئے

(”اے کون چیتا سکھائے گا“)

زندگی زندگی
شہر سازش میں ہے
شاہراؤں پہ بچوں کی قبریں بنی ہیں

جواں لڑکیوں کے کنوارے دھڑوں پر ہوس کے کھٹاں ہیں
چمکتی ہوئی تھلیوں کے پروں پر گہن کی سیاہی ہے
چاروں طرف موت اب گشت کرتی ہے
پھولوں سے رستا ہوا زہر کا ذائقہ ہے
درختوں پہ پھوٹے ہیں
میں نگے سراہوں پہ آنکھوں کے مل چل رہی ہوں۔

(”سازش کے شہر میں گمشدہ لڑکی“)

احمد شام علی ۲۲۳

مندرجہ بالا چار نظموں سے لیے گئے مختلف ٹکڑے ملاحظہ ہوں جن میں موجود مختلف کرداروں کی ذہنی اور داخلی کشمکش نظم نگار کی ذہنی دنیا کے کسی مخصوص رخ کی عکاسی نہیں کر رہی، بلکہ درج بالا رائے کی توثیق میں ہر کردار کی اپنی آزادانہ حیثیت اور شخصیت اس کے زاویہ نظر کو جلا بخش رہی ہے۔ اپنے عہد کی مخصوص حیثیت کے تناظر میں یہ سب نسائی کردار منفعل یا سٹیرویوٹا پ نہیں ہیں بلکہ ہر کردار اپنے اپنے دائرہ کار میں حیاتی اور ادراکی سطح پر انتہائی فعال نظر آتا ہے۔ نظم نگار نے بیانیے میں جو مثالیں اور علامتیں وضع کی ہیں معاصر اردو نظم کے تناظر میں ان کی ندرت اور تازگی سے بھی کسی صورت انکار ممکن نہیں ہے۔ اسی مجموعے کی اور بہت سی نظمیں مثلاً ”میں کہیں ان بازاروں میں“، ”جاہ شدہ شہر میں آخری دن“، ”کرفو“، ”ہزاروں کا سامنا“، ”زندگی کیسا خطہ ہے“، ”راجے کا بیٹا“، ”آفت زدہ لوگوں کے لیے ایک نظم“، ”شہر کے وسط میں بُت“، ”شادی کی ساگر پر نظم“، ”ہم مومنوں میں سے تھے“ اور ”کہا اس نے دیکھو“ ایسی نظمیں ہیں جن میں موجود متکلم مشینی شہر کے گدلے فٹ پاتھوں، سید بخت گلیوں، شاہراؤں پہ بنی بچوں کی قبروں کے درمیان سے بھی ایسے جہالیاتی پہلو ڈھونڈ نکالتا ہے کہ قاری نظم نگار کی تخلیقی صلاحیتوں سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ سرمد کی نظموں کے جہالیاتی پہلو کی بات چلی تو اس ضمن میں یہ بات قابل ذکر ہوگی کہ اس کا جہالیاتی احساس، خیال کی تجرید اور تخریب کے نئے امکان دریافت کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس کی نظموں میں مغرب کے فلسفہ بحال کے ساتھ ساتھ ہندوستان میں رائج جہالیات کے مختلف تصورات خصوصاً راس کا نظریہ متن میں پوری طرح گندھے ہونے کے باوجود اپنے ہونے کا احساس دلاتا ہے۔ عصری حیثیت کے سیاق میں ایک نظم کے چند مصرعے ملاحظہ ہوں جس میں متکلم اپنے ارد گرد دکھائے آشوب کی صورت گری کرتے ہوئے بھی فن پارے کے جہالیاتی پہلو کو نظر انداز نہیں کر رہا؛ اور یہی

چیز اُس کے وضع کردہ امیجز کو معاصر نظم نگاروں کے Grotesque Images کے مقابلے میں وقار و اعتبار کا حامل بناری ہے نظم دیکھیے:

دھوئیں میں الجھتے ہوئے خواب
خفاہوں میں چلتے ہوئے جسم
سایوں میں تحلیل ہوتے ہوئے
رنگ در رنگ لذت میں بھیگی ہوئی لڑکیاں
ذائقوں کی حرارت میں گھلتی ہوئیں
روح کی بھاپ اور خون کی جھاگ میں
پائیدانوں میں بچھتے ہوئے سگریٹوں کی طرح
عمر نکھری رہی
اور مری آنکھ بے غم مرا جسم پتھر

(”شہر کے وسط میں بُت“)

فہمیدہ ریاض کا شمار ستر کی دہائی میں منظر عام پر آنے والی شاعرات میں ہوتا ہے لیکن اُن کا تخلیقی سفر ابھی تک جاری و ساری ہے تقریباً چالیس سال کی اس شعری ریاضت کے باوجود اُن کی نظم نگاری میں ابھی تک اُس ابتدائی رومانوی اور تانیٹش نکتہ نظر کے مدہم نقوش یا آسانی تلاش کیے جاسکتے ہیں جو ایک مخصوص امیڈیا لوجی کا زائیدہ تھے۔ فہمیدہ کی نظم میں موجود تانیٹش رجحانات، جنہیں بعض ناقدین اُن کی شاعری کا امتیازی پہلو سمجھتے ہیں اکثر اوقات اُس محدود پیرائے میں اپنا ادراک کراتے ہیں؛ جس کے تحت ڈی ایچ لارنس عورت کے تمام اعمال کو جذبے سے منسوب کرتا تھا۔ ابتدائی شعری مجموعے پتھر کی زبان سے لے کر آخری شعری مجموعے آدمی کی زندگی تک فہمیدہ کے ہاں موجود شعری بیانیہ فکری سے نیا دہ جذباتی پیرائے میں متشکل ہو کر اُس گہرائی سے محروم نظر آتا ہے جو اُن کے دیگر معاصرین کے ہاں زیادہ ارفع صورت میں موجود ہے۔ راست طرز اظہار کے ذریعے عورت کے انسانی امیج کو معنوی و دکھاتے ہوئے نظموں کے سانچے میں ڈھالنا عصری سیاق میں اس لیے تھوڑا غیر منطقی لگتا ہے کہ کارپوریٹ کلچر میں عورت کو بطور پروڈکٹ ہی پیش نہیں کیا جا رہا؛ بلکہ اسے افرادی قوت میں اضافے کے لیے مردوں کی برابری کے یکساں مواقع بھی فراہم کیے گئے ہیں۔ تصویر کے محض ایک پہلو کو سامنے رکھ کر داویلا مچانا اور اپنے نظریات کے ٹکس پن پر اصرار اکثر نظموں کو ایک امجدی کیفیت میں

بتلا کر دیتا ہے۔ مند بچہ بالامعروضات کے تناظر میں اُن کے دوسرے مجموعے عہدِ دریدہ کی ایک نظم ملاحظہ ہو جس میں انسانی خود شناسی کو ایک وسیع تناظر میں پیش کرنے کی بجائے ایک مخصوص نظریے میں ڈھالنے کی شعوری کوشش کی گئی ہے:

کھوں میں بھنور جو ہیں تو کیا
سر میں بھی ہے جستجو کا جوہر
تھاپا رہ دل بھی زیرِ پتاں
لیکن مرامول ہے جہان پر
گھبرا کے نہ یوں گریز پا ہو
بیائش میری ختم ہو جب
اپنا بھی کوئی مضبوط

(”مقابلہ حسن“)

مند بچہ بالانظم کے راست طرزِ اظہار سے قطع نظر اسی مجموعے کی چند دوسری نظموں مثلاً ”شہر والو سنو“، ”لوری“، ”ساحل کی ایک شام“ اور ”۲۳ مارچ ۱۹۷۳ء“ ایسی نظمیں ہیں جن میں شاعرہ نے اپنے وجود کو ارد گرد بکھرے آشوب کی معیت میں دریافت کرنے کی سعی کی ہے اور بیانیہ سازی کے عمل کو کسی مخصوص نظریے کے پرچار سے محفوظ رکھا ہے۔ اسی طرح اُن کے تیسرے شعری مجموعے دھوپ کی مختلف نظموں مثلاً ”دھوپ“، ”پتھر کی زبان ۲“، ”آکیلا کمرہ“ اور ”۲۳ مارچ ۱۹۷۳ء“ ایسی نظمیں ہیں جن میں راست بیانیے کے ساتھ مختلف حسی تجربات کی کارفرمائی ان نظموں کو اکہرے اور سپاٹ پن سے محفوظ رکھتی ہے۔ عصری حسیّت کے سیاق میں اُن کی طویل نظم ”کیا تم پورا چاند نہ دیکھو گے؟“ کا مطالعہ اس لیے اہم ہے کہ اس نظم میں مذکورہ عہد کو ایسے انفرادی زاویہ نظر سے دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ فہم اور محسوسات کی آمیزش ایک نیا منظر نامہ ترتیب دیتی ہے۔ عصری سیاق میں اس نظم کو مارشل لا کے دوران پیش آنے والے مختلف واقعات سے منسوب کرنا نظم کے متن کو انتہائی محدود تناظر میں پیش کرتا ہے؛ لیکن کسی فریم آف ریفرنس کے بغیر متن کی خود مکتبی نظم کو جدید ہی نہیں بلکہ مابعد جدید عہد کی حسیّت سے بھی منسوب کر دیتی ہے۔ اس نظم میں ایسے کڑے بے آسانی تلاش کیے جاسکتے ہیں جن میں شاعرہ نے فہم اور تخیل کی آمیزش سے ایسی نئی علامتیں اور امیجز وضع کیے ہیں جو اُن کے شعری سفر کی پختگی پر

دال ہیں چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

اور چوتھوں نے یہ اب بھی ہیں
کرسیوں سے بندھے ہوئے
ہر صبح کوئی پر اسرار ہاتھ دیوار سے اگتا ہے
ان سے ان کی کرسیاں چمکا کر
انہیں پھر واپس باندھ دیتا ہے
کہ یہ دن بھر سراسر اتے اور پھٹکارتے رہیں
عین تمہارے چہروں پر
ان کے میلے اور مہینے وجود
مکاری سے تمہارے سوکھے حلق میں گھس جاتے ہیں
تمہارا دم کھونٹنے کے لیے
سربراہٹ... سربراہٹ

کیا تم نے کبھی خوف کی شکل دیکھی ہے؟
... شاید کسی نے بھی کبھی نہیں دیکھی
اس کا چہرہ ہفتیوں سے ڈھکا ہوا ہے
اور ہاتھوں میں انجان حکم نامے ہوتے ہیں
جن کی تعمیل...
بھیا نک خواب کی مانند
بے جوڑا و زخم ہے

یہ ان سے پوچھو
کہ جنھوں نے بھر برسوں کا ایک پل گزرا ہے
ایک پورے دور کے سوکھے تھنوں کو نچوڑتے نچوڑتے
ہمارے ناخن تک اکھڑ گئے ہیں

(”کیا تم پورا چاند نہ دیکھو گے؟“)

نظم کے مندرجہ بالا حصے شاعرہ کے ان تجربات کا جوہر ہیں جنہیں سوچ کی کشابی میں پگھلانے کے ساتھ ساتھ احساس کی آنچ پر بھی پکایا گیا ہے۔ مختلف حیات کی آمیزش سے انہیں کوانتہائی چابکدستی سے قاری کے سامنے پیش کیا گیا ہے، مزید برآں یہ کہ راست طرز اظہار سے گریز نے شعری تجربے کو ٹھوس اور جامد نہیں رہنے دیا بلکہ ایک سیال حالت (state of flux) میں رکھا ہے۔ لیکن نظم میں جہاں کہیں بھی نظریہ، فن پر غالب آتا محسوس ہوا ہے وہاں شاعرہ کلرانا رنگ بھی کودینے لگا ہے۔ فہمیدہ کے اگلے مجموعے پہحر کتاب کی نظمیں ان کی جلاوطنی کے زمانے کی ہیں۔ بیشتر نظموں میں شاعرہ نے بذریعہ تخلیقی عمل اپنی ذات کے نشین منطقوں کو دریافت کرنے کی بجائے ایک ایسی آئیڈیالوجی کا پرچار کیا ہے، جسے وہ اپنی ہی نہیں بلکہ دوسروں کی بھی راہ نجات کا ذریعہ سمجھتی ہیں۔ نشان خاطر رہے کہ اس مجموعے کی نظموں میں تائیدی فکر کی جگہ مارکسی فکر کا بیانیہ ایک غالب رجحان کے طور پر اپنا ادراک کراتا ہے اور اکثر مقامات پر فیض صاحب کے اسلوب کی چھاپ صاف دکھائی دیتی ہے اس مجموعے کی نظموں میں ”اے ارض وطن“، ”کوئوال بیٹھا ہے“، ”آوی کی زندگی“، ”رود“، ”ایک منظر“، ”خانہ تلاشی“ اور ”قبل سحر“ ہم نظمیں ہیں۔ فہمیدہ کے آخری شعری مجموعے آدمی کسی زندہ کسی میں ”منعزل ہو گئے تو کوئی غالب“ کے مصداق نسبتاً ٹھہراؤ کی کیفیت ملتی ہے۔ قدرے طویل نظم ”زوجین“ کے مختلف حصوں میں ایک برق رفتار گلوبلائزڈ معاشرے میں فرد اور زندگی کے درمیان در آنے والے فاصلوں کا بیانیہ ملتا ہے۔ اس مجموعے کی چند نظمیں ایک کارپوریٹ معاشرے میں زندہ اس حساس فرد کے آشوب کو بھی نشان زد کرتی ہیں جو اس بات کا گہرا شعور رکھتا ہے کہ ہر طرف پھیلے بازاروں میں داخلی خوشی کے علاوہ ہر چیز دستیاب ہو سکتی ہے۔ ایک نظم کے چند مصرعے دیکھیے:

گھر تھا یہاں

رہتے تھے جن میں کچھ مکیں

اک بیڑ تھا اس جا کھڑا

چھوٹا پڑا تھا ڈال پر

اک دوست رہتا تھا یہاں

کیوں مٹ گئے سارے نشان؟

اب تو فقط ہر موڑ پر، ہر گام پر
بازا رہے، باز رہے، باز رہے

(”اس شہر میں“)

نصیر احمد ناصر کا شمار معاصر اردو نظم کے ان شاعروں میں ہوتا ہے جن کا تخلیقی سفر اسی کی وہابی سے
اب تک جاری و ساری ہے آزا نظم کے تین مجموعوں کے علاوہ ان کا ایک نثری نظموں کا مجموعہ بھی حال ہی میں
شائع ہوا ہے۔ نصیر کی نظم نگاری کے منظر نامے میں فطری علامتوں کے ساتھ ساتھ رومانیت کی رو بھی ایک وسیع
تتاظر میں اپنا ادراک کراتی ہے۔ خصوصاً ان کے ابتدائی شعری مجموعے پانی میں گم خواب کی نظموں پر
رومانیت کی گہری چھاپ ایک مخصوص زاویہ نظر کی عکاسی کرتی ہے؛ کہیں کہیں اپنے ارد گرد پیا آئینہ سے وابستگی
کا عمل بھی راست طرز اظہار کے ذریعہ ادراک کراتا ہے۔ مثلاً ایک نظم کا درج ذیل کڑا ملاحظہ فرمائیے:

شہر بھر میں
فاز گنگ، زخمی، دھماکے، سائرن
شعلے
دھوئیں کے آہنی دائرے
چلتے تناظر
آگ میں لپٹی کتھیں
لابیریری کی عمارت
میوزیم
تصویر کی آنکھوں میں آنسو
سلسلہ در سلسلہ بھی ہوتی
اطراف میں
اعضا پر یہ زندگی،
سرکشگی افکار کی، غارت گری الفاظ کی
نازہ ہوتا رخ کے اوراق پر.....

(”دھند کے پار“)

مندرجہ بالا مصرعوں میں بیان کیا گیا شعری تجربہ مختلف تلازمات کے ذریعے اپنے ارد گرد کھیلے جانے

والے آگ اور خون کے کھیل کی منظر کشی تو کر رہا ہے؛ لیکن متن کی داخلی سطح پر مختلف علامت اور استعارات کے ذریعے کوئی ایسا معنوی نظام تشکیل نہیں دے رہا جسے ایک وسیع تر تناظر میں پرکھا جاسکے۔ البتہ نصیر کے بعد میں آنے والے دونوں مجموعوں میں استعارہ سازی کا عمل پہلے مجموعے کی نسبت کہیں بہتر انداز میں ابھر کے سامنے آتا ہے۔ شاعر کے ذہنی ارتقا کو مد نظر رکھتے ہوئے زمانی اعتبار سے ان کے دوسرے شعری مجموعے عراپچی سو گیا ہے کی ایک نظم کے چند مصرعے ملاحظہ ہوں:

ہوا چوں کا رستہ دیکھتی ہے

بے شجر سڑکوں پہ پوئی تھین کے خالی لفافے سرسراتے ہیں

خوابچے موسموں کا خون پی کر

لوگ جڑوں کی صورت پل رہے ہیں

نا بکاری کے لاؤ بھل رہے ہیں

بدتمائی کے دھویں سے

پھول کالے، تھیلوں کے پر سلیٹی ہو چکے ہیں

خواب کلچرہ

دباؤ سے میز کر ٹوٹ جائے گا

نمی کو راستہ دو!

درد کے بادل برسے دو!

زمیں پر آسمان کا دکھ اترنے دو!!

(”وہپ ہوٹر Weep Holes“)

اسی طرح ان کے تیسرے شعری مجموعے ملبے سے ملی چیزیں کی مختلف نظموں مثلاً ”ڈسٹ بن سے جھانکتی موت“، ”ان فوکس“، ”آزوقہ“، ”گدھے پہ سواری کا اپنا مزا ہے“، ”میں اندھیرے میں آگے مشروم ہوں“، ”الغیاث“ اور ”انا پ“ میں اپنے عہد کی حسیت سے انسلاک کا عمل حسّی اور ادراکی ہر دو سطح پر اپنا ادراک کرنا ہے۔ مذکورہ مجموعے میں شاعر کے ہاں ایسے تازہ امیجز اور تشابہات کافی تعداد میں موجود ہیں جو ان کی نظموں کی شعریات کو موضوعاتی اور اسلوبیاتی سطح پر پہلے دونوں مجموعوں کی نسبت نیا وہ اہمیت کا حامل بناتی ہیں۔ مابعد جدید حسیت کے تناظر میں ان کی نثری نظموں کے واحد مجموعے تیسرے قدم کا خصیازہ کا

مطالعہ اس اعتبار سے اہم ہے کہ عروضی جکڑ بندیوں سے آزادی کے بعد شاعر کی قوتِ تخیل نے اپنے ارد گرد بکھرے آشوب کو تازہ میجر اور تشالوں کے ذریعے ایک نئے شعری قالب میں ڈھالا ہے۔ اس مجموعے کی نظموں میں ”نئے گوتم کا اپدیش“، ”اگر مجھے مرنا پڑا“، ”کتابوں میں زندگی تلاش کرنا بے سود ہے“، ”غتر بوڈ“، اور ”سمندر کو ڈوبنے سے بچا لیا گیا“ اپنے عصری سیاق میں بہت اہم ہیں۔ ایک نظم کے چند مصرعے دیکھیے:

کتابوں کے صفحات میں
تہمتیں عروج و زوال سے ہٹنا رہتی رہتی ہیں
اور متن سے باہر حاشیوں میں
ایک نیا ورلڈ آرڈر جنم لیتا ہے
اور کسی بحث اور اندراج کے بغیر
اقوام عالم ایک نئے یک ناطی ایجنڈے پر متفق ہو جاتی ہیں
جس کے تحت
بلٹ پروف جیکٹس
اور اندھیرے میں دیکھنے والے کا گلہ پہنے ہوئے میریز
دہشت گردوں کا پیچھا کرتے ہوئے
خواب گاہوں، اسکولوں،
مسجدوں، لائبریریوں اور عجائب خانوں میں گھس جاتے ہیں
اور جب ہزاروں لاکھوں روحمیں جسموں سمیت پامال ہو جاتی ہیں
تو امن افواج
قیمتی انسانی جانوں کو بچانے کے لیے
مفت غذائی جیکٹس، پانی اور دودھ کی بوتلیں
اور اپنی طبع کی ہوتی کتابیں تقسیم کرتی ہیں
تا کہ کیپوں میں خوراک اور تعلیم کی قلت نہ ہو
اور قاتل ملکوں کی معیشت اور ثقافت قائم رہے

(”کتابوں میں زندگی تلاش کرنا بے سود ہے“)

علی محمد فرشی کا شمار معاصر اردو نظم کے اہم ناموں میں ہوتا ہے جن کی نظم معاصر اردو نظم کے

دھارے میں اتاری حیثیت رکھتی ہے۔ اُن کی نظموں کے تین مجموعے نیز ہوا میں جنگل مجھے بلاتا ہے، علیہ اور غاشیہ اس اعتبار سے اہم ہیں کہ تینوں مجموعوں کا بالترتیب مطالعہ نظم نگار کے ذہنی اور فکری ارتقا پر ہال ہے۔ اکثر نظم نگاروں کی نظم نگاری کی بابت یہ دیکھنے میں آیا ہے کہ ابتدائی شعری مجموعوں کے بعد اُن کی شعری اور فکری صلاحیتوں پر کبولت کے آکا رنمایاں ہونے شروع ہو جاتے ہیں۔ لیکن فرشی کے ہاں یہ صورت حال اس اعتبار سے خوش آئند ہے کہ اُن کے آخری دونوں مجموعوں کی نظمیں فنی اور فکری اعتبار سے پہلی نظموں کے مقابلے میں کہیں زیادہ تخلیقی فکر کی حامل ہیں۔ مزید برآں یہ کہ فرشی کی نظم اس مابعد جدید شعری حیثیت سے برابر سروکار رکھتی ہے جو نو بنو معاصر صورت حال کی بیان کنندہ ہے۔ فرشی کی نظم ”علیہ“ جو اردو کی طویل نظم نگاری کی روایت میں ایک اہم سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے، اپنے مخصوص تائیدی اور رومانوی تناظر کے ساتھ ساتھ اُن سامراجی تدبیروں کو بھی طشت از نام کرتی ہے؛ جن کا واحد مقصد شہری دنیا کے وسائل پر اجارہ ہے۔ جدید شاعری میں راشد نے جس نے آدی کا تصور پیش کیا تھا اس نے آدی کے ہاں اُن خوابوں اور آدشوں کو بنیادی حیثیت حاصل تھی جن کے جلو میں وہ زندگی اور کائنات کو ایک نئے تناظر میں دیکھ رہا تھا۔ اس نے آدی کی تقدیر مافوق الفطرت عناصر اور غیبی قوتوں کی پروردہ نہیں تھی بلکہ اس کی اصل قوت حیات وہ ایقان ذات تھا جس کے آگے کائنات کی تمام قوتیں سچ معلوم ہوتی تھیں۔ مابعد جدید عہد میں فرشی نے اسی نے آدی کو سامراجی قوتوں کے تخلیق کردہ کلامیوں کے ہاتھوں مضلل اور شکست خوردہ دکھایا ہے۔ مقتدر قوتوں نے عالمی صارتی معاشرے کی تشکیل کے بعد علم اور ترقی کو بطور طاقت اس طرح استعمال کیا ہے؛ کہ تمام تر مزاحمت کے باوجود انسان اپنی ذات کے بنیادی جوہر سے محروم ہوتا چلا گیا ہے۔ مابعد جدید عہد میں نے آدی کے خواب کسی نئی صبح کی بشارت نہیں دے رہے بلکہ روگردانہ مصنوعی روشنیوں کی چکا چوند اسے حقیقی بصارت سے محروم کر رہی ہے۔ نظم ”علیہ“ کے چند کٹڑے دیکھیے:

علیہ!

نئے آدی کے مقتدر کا نقشہ بناتے ہوئے

مغربی ساحروں نے

تری فائلوں سے چمائے ہوئے راز کو

کس قدر راہی زندگی کے تصور میں شامل کیا تھا

نقطہ ہیر و شیمہ کی مٹی کو معلوم ہے۔

علیہ!

غار سے نکلیں

کوئی رستہ بتائیں

اس گھٹی، گاڑھی، سیاہی سے نکلنے کا

اندھیرے اندھے، زہریلے دھوکے میں

کاربن ہوتی ہوئی عمریں کہاں ہیرا بنیں گی

کسی نیگلکس، الجھٹی اور جھمکے میں

چمک اٹھنا، کہاں دل کا مقدر ہے

ہمارے کوئلہ ہوتے دنوں کا غم

ہمارے نے کہاں رونا ہے

کس تاریخ کا چہرہ بھگوانا ہے۔

(”علیہ“)

مند جبہ بالانظم کا دوسرا ٹکڑا دیکھیے جس میں اپنی ذات کی گہما میں سے باہر نکلنے کی خواہش نظم کے مکالمہ کو اپنے ارد گرد بکھرے مظاہر کو ایک نئے زاویہ نظر سے دیکھنے پر آمادہ کرتی ہے۔ مکالمہ کا نظم کے مرکزی کردار ”علیہ“ سے مخاطب ہو کر اس کی معاونت چاہنا فرد کی بے بضاعتی اور بے بسی پر دال ہے۔ معاصر عہد میں ہر انسان اپنی ذات کے آشوب سے باہر نکلنے کے لیے ایسے واہموں اور سراپوں کی انگلی تھامے رکھنا چاہتا ہے جو التباس ہونے کے باوجود اس کی داخلی تنہائی کے لیے تسلی کا باعث بنتے ہیں۔ ایک صارفی معاشرے میں زندگی کو اس کی حقیقی قدروں کے تحت چنے کی بجائے میڈیا اور مخصوص مقتدرہ کے وضع کردہ کلامیوں کے تابع کرنا انسانی وجود کو اس کے جوہر سے محروم کرنے کے مترادف ہے۔ ایسے میں تخلیقی عمل کے ذریعے ذہن کے کسی تاریک گوشے میں خلق کردہ کسی روشن وجود کی معیت میں؛ رائیگاں جاتی عمر رواں کو فنا کے اندھیروں سے باہر نکالنے کی خواہش، نظم نگار کے گہرے فکری شعور اور داخلی کرب کی صورت گری کر رہی ہے۔ نظم میں ”گھٹی، گاڑھی، سیاہی، اندھے، اندھیرے، زہریلے دھوکے“ جیسی لفظیات کا استعمال اس مسموم عصری فضا کی طرف براہ راست اشارہ کر رہا ہے جو مسلسل کارپوریٹ کلچر کے نشا نے پر ہے۔ کاربن ہوتی عمریں اور کوئلہ ہوتے دنوں کے مبدم مقابل

نہیرے، بیکس، انگلی اور جھکے جیسے تلازمات ایک مادی معاشرے میں پروان چڑھنے والی اخلاقی قدروں کی اساس کو نشان زد کر رہے ہیں۔

علی محمد فرشی کا آخری شعری مجموعہ غاشیہ کسم سے ۲۰۱۴ء میں منظر عام پر آیا ہے۔ اس لیے اس مجموعے کی بہت سی نظموں میں معاصر صورت حال کا بیانیہ نظم نگار کے انفرادی اسلوب کی بدولت ایک نئے تناظر میں مشکل ہوا ہے۔ مختلف نظمیں مثلاً ”غاشیہ“، ”گمے بی“، ”سیلاب“، ”ہم زاد“، ”ریت“، ”دہانہ“، ”ہندریا“ اور ”مشید“ عالمی صارتی معاشرے میں پروان چڑھتی اقدار اور سامراج کے توسیع پسندانہ عزائم کی تکمیل کے لیے کھیلے جانے والے آگ اور خون کے کھیل کو ایک نئی احساساتی سطح سے نشان زد کرتی ہیں۔ جدید تر سائنسی ترقی نے جس طرح انسانی سوچ کے دھارے کو تبدیل کیا ہے اسی طرح صدیوں سے رائج تصورات پر بھی کاری ضرب لگائی ہے۔ مشینی اور میکانیکی تہذیب نے انسان کے وجودی اور داخلی بحران کو پیش نظر رکھتے ہوئے اس مقتدرہ پر سوالیہ نشان لگایا تھا جو انسان کے دکھوں کا درماں کرنے میں ناکام ہو گئی تھی لیکن مابعد جدید عہد میں کارپوریٹ کلچر کی پروردہ اقدار نے خود انسان کے وجود کی فطری ماہیت پر سوالیہ نشان لگا دیے ہیں۔ فرشی کی نظم ”گمے بی“ کی چند سطریں ملاحظہ ہوں جس میں موجود بیانیہ ساوہ ہونے کے باوجود عالمگیریت اور صارتیت کے امتزاج سے جنم لینے والی اس پیچیدہ صورت حال کی عکاسی کر رہا ہے، جس نے تخلیقی عمل کو بھی کموڈیٹی کا درجہ دے دیا ہے۔

زندگی تنہا نہیں

جو پرانے معانی کی

میتا سے لپٹی رہے

جیسے بے بی کی تصویر کے

کپشن میں بتایا گیا ہے

اسے اپنی ماما نے

اک اور لڑکی کے گایگ سے لیا

تین طین میں سووا ہوا

باپ اس کا بلڈی بہت لالچی تھا
نگر خوب رو، نوجواں، مشرقی
کالی آنکھوں کے عجانے
دام ڈگنا کیا

(”زندگی تھ نہیں“)

مندجہ بالا مصرعے محض فکری ہی نہیں بلکہ نحوی سطح پر بھی عالمگیریت کے اس مخصوص تصور کو نشان زد کر رہے ہیں جس کا مقصد مختلف زبانوں، ثقافتوں اور کلچرز کو مدغم کر کے ایسے مشترکہ کلچر کی تشکیل ہے، جسے اپنے صارفی اور تجارتی مقاصد کے لیے استعمال کیا جاسکے۔ اوپر درج مصرعوں میں ”مٹھ، بے بی، کیپشن، ماما، ایک، ملین اور بلڈی“ جیسے الفاظ زبانوں اور معاشروں پر مرتب ہونے والے ان گلوبل اثرات کا زائیدہ ہیں جن کا مقصد ایک مخصوص کارپوریٹ طبقے کے اچارے کی راہ ہموار کرنا ہے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر کے بقول:

گلوبلائزیشن اور لائجے ثقافتی یکسانیت کہتے ہیں، وہ آگے چل کر ثقافتی ولسانی اجارہ داری میں بدل جاتی ہے۔ ایک زبان اور ثقافت، دوسری زبانوں کو بے دخل اور منسوخ کرنا شروع کر دیتی ہے۔ ہٹا کر اپنے غلبے کو ممکن بناسکے۔^۲

”ہم زاد“ اور ”رحمت“ میں جہاں مختلف تشابہات کی مدد سے تیل کے کنوؤں کی رو پر پیدا ہونے والی سرچشمی عرفیت کا بیانیہ ملتا ہے، وہیں زیتون کے ان باغوں کے مدھم نقش بھی نظر آتے ہیں جو سامراجی مقاصد کی تکمیل کے لیے آگ میں جھونک دیے گئے۔ ”دہانہ“ اور ”مشینہ“ بھی صارفی کلچر اور عالمگیریت کے تناظر میں پرفان چڑھنے والی کھوکھلی قدروں کا نوحہ ہیں، خصوصاً نظم ”دہانہ“ میں مختلف اساطیر کی آمیزش سے تشکیل پانے والے متن میں بھی ”کیڑوں کا رزق“ کھانے والا دیوتا اس مخصوص مقتدرہ کی علامت کے طور پر ابھرتا ہے جس کا واحد مقصد کمزوروں کا استحصال اور اپنے مقاصد کی تکمیل ہے۔ چند نظموں کے کٹڑے دیکھیے:

اترتے ہی چلے جاتے ہو دو زرخ میں
کنویں سے تیل پانی کی ضرورت تھی
نگرم نے چڑیلیں آگ کی اس سے نکالیں
اور مرے زیتون کے باغات منوں میں جلا ڈالے

(”ہم زاد“)

لگاتا دیوار تعمیر کرتا رہوں
مسلل کوئی دوسری سمت سے چاٹتا جا رہا ہے
لگاتا رکو پندا کی طرف
لوگ دیوار کو پچھا کر جا رہے ہیں
کہ جیسے وہاں اُن کی کھوئی ہوئی
زندگی بدل رہی ہو

(”دہانہ“)

فرشی کی نظم میں اساطیر کی بات چلی تو اُن کی نظم میں آرکی ٹائپس کی کارفرمائی سے متعلق ڈاکٹر ناصر عباس نیری کی یہ رائے ملاحظہ فرمائیے جو اُن کی نظم کی اساطیری اور آرکی ٹائپل جہات کو عصری حسیت کے تناظر میں ایک نیا سیاق مہیا کر رہی ہے:

شاعر آرکی ٹائپ کے ذریعے بنیادی انسانی صورت حال تک پہنچتا ہے: دانش قدیم اس کے
جوہر اس کے علامتی مظاہر تک رسائی حاصل کرتا ہے، پھر اس کی روشنی میں زمانے، عصر اور
تاریخ کی سمت دکھائی دینے لگتی ہے۔ وہ دانش قدیم کو حکم نہیں دیتا، فقط اس کی علامتوں کے
ناخن سے عصر کی پیچیدہ گرہیں کھولتا اور زمانے کو دکھاتا ہے۔^۳

امیر احمد کا شمار معاصر اردو نظم کے اہم شاعروں میں ہوتا ہے جنہوں نے اپنے قلیل شعری
سرمائے کے باوجود اس صنفِ سخن میں اپنا اعتبار قائم کیا ہے۔ اُن کی نظموں کا واحد مجموعہ آخری دن سے
پہلے اگرچہ قدرے ختم سے نوے کی دہائی میں منظر عام پر آیا لیکن اُن کے شعری سفر کا آغاز ستر کی دہائی کے
اواخر میں ہوتا ہے جو ابھی تک جاری و ساری ہے۔ کروچے نے اپنے مشہور زمانہ نظریۂ اظہار سے
(Expressionism) میں فن کی بحالیاتی قدر کے حوالے سے ایک اہم بات کی تھی کہ کسی فن پارے کی تعبیر
قد میں معاصر تاریخ اور فن کار کی شخصیت کے مطالعے سے نیا وہاں ہوتا ہے کہ فن کار نے جس چیز کا اظہار کیا
ہے اس کے لیے اظہار کا کون سا پیرایہ اختیار کیا ہے۔ امیر احمد کی نظم نگاری کی شعریات کو اگر اُن کے معاصر نظم
نگاروں کے متوازی رکھ کر دیکھا جائے تو اُن کا یہی انفرادی طرز اظہار اُن کی نظموں کو دوسرے نظم نگاروں کی
شعریات سے ممتاز کرتا ہے۔ امیر کی نظموں میں خالص بحالیاتی قدریں فطرت کی مختلف علامتوں کے ساتھ مل

کرا ایک ایسا منظر نامہ تشکیل دیتی ہیں جس میں گزرے دنوں کی یادیں اور ایک نیا اُجلا سماج دیکھنے کی آرزو؛ شاعر کے انفرادی طرز احساس سے مملو ہو کر ایک نئے رنگ اور آہنگ میں سامنے آتی ہے۔ اِمرار کے ہاں گھر واپسی یا home coming کی شدید آرزو یا بعد جدید عہد میں جنم لینے والے اس داخلی بحران کو نشان زد کرتی ہے جس نے مادی معاشرے میں سانس لیتے ہر حساس فرد کو ایک نوع کی hybridity یا دو غلطے پن میں مبتلا کر دیا ہے۔ اجنبی دیا روں میں باہر مجبوری رہتے ہوئے اپنی مٹی کی بو باس ڈھونڈنے کا بے سود عمل انسانی ذات میں ان مٹ خلاؤں کو جنم دینے کا باعث بنتا ہے، اور لوگ گھروں میں رہتے ہوئے بھی خود کو بے گھر تصور کرتے ہیں۔ اِمرار کی بیشتر نظمیں بے گھری کے اس تجربے کو جس طرح اپنے سانچے میں صورت پذیر کرتی ہیں معاصر نظم میں اس کی مثال خال خال ہی ملتی ہے۔

”مٹی تھی کس جگہ کی“؛ ”ہم کد اک بھیس لیے پھرتے ہیں“؛ ”لوری سنا“؛ ”مٹی سے ایک مکالمہ“، ”دن گزرتے رہے“؛ ”غیر آبا دیوں میں ایک نظم“؛ ”قصباتی لڑکوں کا گیت“؛ ”تیندوں کے طبع پر“؛ ”ہم بے وطن ہیں“ اور ”کچھ پتا نہیں چلتا“ ایسی نظمیں ہیں جن میں شاعر کے انفرادی طرز اظہار نے ایسی روح پھونکی ہے کہ موضوع کی جزوی مطابقت کے باوجود ہر نظم احساس کی ایک نئی سطح پر اپنا ادراک کراتی ہے۔ خود ساختہ یا جبری جلا وطنی کے نتیجے میں جنم لینے والا یہ تجربہ ایک ایسے diaspora کی صورت میں اپنا ادراک کراتا ہے کہ انسانی وجود کئی حصوں میں بٹا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ مندرجہ بالا معروضات کے سیاق میں اِمرار کی مختلف نظموں میں سے چند نکلڑے ملاحظہ ہوں جن میں احساس کا فوری حسی ادراک کی سطح پر اُساری گئی تازہ تشالیں اور فطرت سے قریب تر علاقوں میں ایک نئی شعری حسیت کو جنم دے رہی ہیں:

اور ہم...

دشت و صحرا میں

اونچے پہاڑوں کے دامن میں

کڑوے کیلے زمانوں کی سیٹی بجاتی ہوا

اپنے سینے میں تھامے رہے

اجنبی آبنائے کی آہٹ میں مجبوس

اپنی زمیں کے لیے

نم زدہ سانس بن کر رہے
دل گرفتہ رہے

(”غیر آبادیوں میں ایک نظم“)

ہم آئیں گے یو جھل قدموں کے ساتھ
تیرے تارکے چروں میں پھرنے کے لیے
تیرے سینے پر
اپنی اکٹھوں کے پھول بچانے
سر پھری ہوا کے ساتھ تیرے خالی چوباروں میں پھرنے کے لیے
تیرے صحنوں سے اٹھتے دھوئیں کو
اپنی آنکھوں میں بھرنے
تیرے اُجلے بچوں کی میلی آنکھوں سے
اپنے آنسو پونچھنے
تیری کافی زدہ دیواروں سے لپٹ جانے کے لیے
ہم آئیں گے

(”تصانیف لڑکوں کا گیت“)

معاصر اردو نظم میں رفیق سندیلوی کا نام بھی اہمیت کا حامل ہے۔ ان کی نظموں کا اسلوب اپنی لفظیات اور امیج کے اعتبار سے ایک نئی نوع کی تازہ کاری سے مرصع ہے۔ رفیق کے ہاں قدیم اساطیر، قصص و روایات اور مذہبی حکایات کو زمانہ حال کے تناظر میں ڈھالتے ہوئے اس عصری شعور کی صورت گری کی گئی ہے جو مابعد جدید عہد کی حسیت کو ایک علاحدہ سیاق میں پیش کرتا ہے۔ گو بعض جگہوں پر ان کی نظموں کے مصرعے بہت زیادہ گھڑے ہوئے اور بھاری بھر کم لفظیات سے یو جھل ہونے کا تاثر دیتے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی ایسے امیج کی بھی فراوانی نظر آتی ہے جو قاری کو شاعر کی فکری بالیدگی تک رسائی کے لیے نیا تناظر مہیا کرتے ہیں۔ ان کی نظموں کے واحد مجموعے غدار میں بیٹھا شخص کا مجموعی مزاج اپنے عنوان کی طرح سماجی، ثقافتی اور عصری تناظر میں لمحہ حال کو ماضی کی تہذیبی روایت سے آمیز کر رہا ہے۔ ایک نظم کے چند مصرعے ملاحظہ ہوں جن میں موجود مکالمہ اپنی ہی ذات کے منطقے میں چھپے دھرم سے ہم کلام ہو کر زماں اور لازماں کے رنج موجود

اُس وحشی سی لکیر کا ادراک کر رہا ہے؛ جو مابعد جدید عہد کے ہر حساس انسان کی ذات میں وقوع پذیر ہونے والی داخلی شکست و ریخت کی غماز ہے۔ خود اپنی ذات کی موجودہ ماہیت پر سوال قائم کرنا ایک مادی معاشرے میں وجود کی لامعنیت کا اعلامیہ ہی نہیں ہے بلکہ ازل اور ابد کے درمیانی پُل پر کھڑے ہو کر اپنے اصل کی بازیافت کی خواہش بھی ہے:

کیوں ہوں
ازل سے کھڑے ہو
نگاہوں میں حیرت کے خمیے لگائے
افق کے گھنے پانیوں کی طرف
اپنا چہرہ اٹھائے
کیوں ہوں، بناؤ بتاؤ
کہیں تم طلسمِ سماعت سے آشنا تو نہیں ہو
کہیں تم وہ درو تو نہیں ہو
جو صدیوں کی دنگ سے کھٹکتا نہیں ہے
یا قدیمی شکستہ سی محراب ہو
جس میں کوئی چراغِ رفاقت بھی جلتا نہیں ہے

(”کہیں تم ابد تو نہیں ہو!“)

اگر خطرِ غائرِ ریشِ سندیلوی کی نظم نگاری کا جائزہ لیا جائے تو اکثر نظموں میں موجود متکلم کا اپنے وجود کے مٹنے میں چھپی کسی دوسری ذات کے مد مقابل ہونا؛ مذکورہ عہد کی حسیت میں فرد کی ذات کے کئی حصوں میں منقسم ہونے کو نشان زد کرتا ہے۔ موجودگی اور غیاب، فوق اور مافوق، اثبات اور انکار، فہم اور نا فہم کی سیال حالتوں کے نتیجے میں جنم لینے والی شاعری متکلم کی شعری تشکیل کو ایک state of flux میں رکھتی ہے؛ لہذا اغیار میں بیٹھا شخص ہمیں بیک وقت کئی زمانوں میں اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے۔ وقت کی جبریت کا گہرا شعور شاعر کو داخلی سطح پر اتنا مجتمع ضرور رکھتا ہے کہ وہ کسی معاندانہ جذبے کے زیر اثر بھی منفیت اور لامعنیت کی اس رو سے محفوظ رہتا ہے، جو سائڈ کی دہائی کے بعد جدید اردو نظم میں ابھر کر سامنے آئی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان نظموں میں ہمیں انحراف کی بجائے المجداب اور نفی کی بجائے اثبات کی روش زیادہ محسوس ہوتی ہے۔ ایک نظم

کے چند مصرعے دیکھیے:

کیا بتاؤں

وقت نے جب تجھے آہن پہ رکھ کر

تیرے آرا چلایا تھا

ہمیں کلروں میں کاٹا تھا

اُسی دن سے بُرا وہ اُڑ رہا ہے

پڑ کے سوکھے تھے سے

چھت کی کڑیوں سے

کتیوں اور خوابوں سے

بُرا وہ اُڑ رہا ہے

میرا حاضر میرے غائب سے جدا ہے!!

(”بُرا وہ اُڑ رہا ہے“)

ڈاکٹر ضیاء الحسن کے شعری سفر کا آغاز گواہی کی دہائی میں ہوتا ہے لیکن انھوں نے غزل کے پہلے

مجموعے بارِ مسلسل کے بعد نظم کو اپنا ذریعہ اظہار بنالیا۔ ان کی نظموں کا مجموعہ آدھ سی بھوک اور

پوری گگالیاں ۲۰۰۶ء میں منظر عام پر آیا۔ اس مجموعے کی بیشتر نظمیں معاشرتی اور سماجی سطح پر ایسے معتب

کرداروں کی قدم قدم پر سستی عزت نفس کا نوحہ ہیں، جن کی زندگیاں ایک کارپوریٹ معاشرے میں بھٹی کے

ایندھن سے نیا وہ حیثیت نہیں رکھتیں۔ اس مجموعے کے پہلے حصے ”عبدالکریم نامہ“ میں شامل دس مختلف نظمیں

علاحدہ ہونے کے باوجود ایک مرکز سے مجوی اور باہم مربوط نظر آتی ہیں۔ گوارو میں کرداری نظم نگاری کی

روایت مچی نہیں ہے لیکن ان نظموں کی خاص بات یہ ہے کہ یہاں دو کرداروں ”عبدالکریم“ اور ”کنیز فاطمہ“ کے

ذریعے ان لاکھوں کروڑوں معتب کرداروں کو زبان دینے کی کوشش کی گئی ہے جو صدیوں سے سماجی اور معاشی

استحصال کا نشانہ بن رہے ہیں۔ ان نظموں میں معتب کرداروں کا حاکم وقت سے براہ راست مکالمہ گوثراتی پسند

نظم کی شعریات کے اثرات کو نشان زد کرتا ہے؛ لیکن نظم نگار کے ذاتی اسلوب، داخلی آہنگ اور انفرادی طرز

احساس کی بدولت یہ نظمیں کسی مخصوص نظریے اور آدرش سے اپنا دامن بچائے رکھتی ہیں۔ ایک نظم کے چند

مصرعے دیکھیے:

جب تک آپ کی مجھ پر نظر پڑے گی
میں کتنے بچے دھچکا ہوں گا
میرے دل کو زنگ لگنے سے پہلے
اگر آپ کسی فیصلے پر نہ پہنچے
تو میں اپنے بچوں کو
گندم کا حج تک کھلا چکا ہوں گا
میرے کھیتوں میں بھوک اُگے گی
لیکن گندم کو در آمد بھی کیا جاسکتا ہے
کیا میری بھوک کو درآمد نہیں کیا جاسکتا؟؟؟

(”عبدالکریم کو بھوک بھی لگتی ہے“)

آدھی بھوک اور پوری گھالیاں کے دوسرے حصے ”وجود“ میں شامل بیشتر نظمیں، ماقبل
نظموں سے علاحدہ سیاق میں اپنا ادراک کراتی ہیں۔ اس حصے کی نظموں کی قراءت کے بعد قاری اس مخصوص
عصری جبر کو زیادہ شدت سے محسوس کرتا ہے، جس نے کارپوریٹ معاشرے میں موجود ہر چیز کو ایک کوڈ بیٹی
(commodity) میں تبدیل کر دیا ہے۔ مابعد جدید عہد میں جمالیاتی اور ثقافتی مظاہر کو exploit کر کے جس
طرح اپنے مخصوص مقاصد کے لیے استعمال کرنے کی کوشش کی گئی ہے اس نے معاشرے کے ہر حساس فرد کو ذہنی
خلعشارا اور داخلی بے چینی میں مبتلا کر دیا ہے۔ سماجی، فطری اور تخلیقی سطح پر نت نئے کلامیوں کی اجارہ داری نے فرد کو
مادی جکڑ بندیوں کا اسیر بنا کر اس کے وجود کے معنی چھین لیے ہیں۔ اپنے ”وجود“ کے گم شدہ معنی کی تلاش میں
سرگرداں مابعد جدید عہد کا یہ لغت لغت انسان جب کھوکھلے سہاروں کی تلاش میں بھٹکتا پھرتا ہے؛ تو نا رسائی کی
خلعش اس کی ذات میں در آنے والی خلیج کو مزید گہرا کر دیتی ہے۔ ایک نظم کے چند مصرعے دیکھیے:

میں اپتا نوں اور رانوں میں
محبت تلاش کرنے کے کاربے سود میں مصروف ہوں
محبت کے موسم تک
عشرت کے راستے جایا جاسکتا
تو میں کب کا پہنچ گیا ہوتا

نظر کرنا ہوں تو لگتا ہے
زندگی سے کچھ اور بھی دو رنگل آیا ہوں

(”ابھی مجھ سے کسی کو محبت نہیں ہوئی“)

اس حصے کی بیشتر نظمیں مثلاً ”وجود کی تلاش“، ”شاعری کا کام موقوف ہوا“، ”آخری دن سے پہلے“،
”اب بہار ہمارے گلوں میں آتی ہے“، ”بم بلاسٹ“، ”اتفاق سے ملی ہوئی شے“، ”پتے پر لکھی کہانی“، ”شعر
کہنے کے لیے کیا ضروری ہے“ اور ”مجھے اُس شہر کو چاہنا ہے“ عالمی صارفی معاشرے میں سانس لیتے فرد اور گرد
و پیش بکھرے مظاہر کے درمیان مغائرت کا بیان یہ ہیں۔ مندرجہ بالا نظموں میں سانس لیتا فرد خود آگاہی کی اُس
منزل پر کھڑا نظر آتا ہے جہاں زندگی کی اساس مادی مظاہر کی بجائے اُن جذیوں سے وابستہ نظر آتی ہے جو انسانی
ذات کا جوہر تھے۔ بین الاقوامیت اور عالمگیریت کے نام پر مخصوص صارفی کلچر متعارف کروا کر تمام انسانوں کو
ایک مصنوعی رنگ میں رنگنے کی کوششوں نے اُس subject یا موضوع انسانی کو سخت نقصان پہنچایا ہے جس کے
تحت زندگی کی اساس تنوع اور ہمہ گیری پر تھی۔ مابعد جدید عہد میں سماجی اور ثقافتی صورت حال ایک ایسی
میکانیکیت میں ڈھلتی محسوس ہو رہی ہے کہ انسان کی ذہنی اور فکری آزادی سلب ہو کر رہ گئی ہے۔ ایک نظم کے چند
مصرعے دیکھیے:

میں ایک کہانی کہنا چاہتا ہوں
لیکن لفظ کو نکلے ہو گئے ہیں
اور اُن کی آنکھوں پر پٹی باندھ دی گئی ہے
گیت رس، اور منظر رنگ سے خالی ہو گئے ہیں
فضا میں جس اور دلوں پر مردہ پتی چھا گئی ہے۔

(”ان کہی کہانی“)

اس حصے کی مختلف نظموں میں بیان کنندہ کبھی آنے والی نسلوں کے لیے ”متر وک ہوئی محبتوں“ اور
”موقوف ہوئی شاعری“ پر مشتمل نصاب ترتیب دینا چاہتا ہے؛ تو کبھی اپنے منقسم وجود کی یکجائی کے لیے اُن
جذیوں کو ڈھونڈنے کی سعی کرتا ہے، جنہیں معاشرتی رویوں نے بے حسی کے کورے کفن میں لپیٹ کر دل کے
”خاک آلود کوزوں“ میں دفن کر دیا ہے۔ درج بالا عصری صورت حال کے تناظر میں ایک نظم کے چند مصرعے

ملاحظہ ہوں جس میں شکلم عالمی صارتی معاشرے میں اپنے وجود کی باز آفرینی کے لیے ان آنسوؤں کا متلاشی ہے۔ جو کبھی اُس کی ذات کا لازمہ اور جوہر تھے لیکن اب وہ ان سے بھی محروم ہو چکا ہے:

میرا بیڑ مجھے ساری نہیں دیتا

میری چھت مجھ پر گرنے والی ہے

زندگی کے سفر میں مجھے دل درپیش ہے

ناؤ سفر میں

میرے پاس محبت کے سوا کچھ بھی نہیں

میں ایک ایسے کنویں کے کنارے بیٹھا ہوں

جس کا پانی کھار ہی ہے

لیکن دل کے کوزے میں ایک قطرہ بھی باقی نہیں رہا۔

(”مجھے دل درپیش ہے“)

یاسمین حمید معاصر نظم کی وہ اہم شاعرہ ہیں جن کے ہاں دیگر شاعرات کی طرح عورت کے روایتی امیج کو نیا دینا کریمانیہ سازی کی کوشش نہیں کی گئی۔ ان کی نظموں میں موجود فرد اپنے وجود کی بازیافت کے لیے کسی محدود تاریخی تناظر کو بروئے کار نہیں لاتا بلکہ اُس کی ذات میں ہمیں اُس خود شعوریت کے واضح نقوش دکھائی دیتے ہیں جو مابعد جدید عہد میں ہر حساس انسان کی ذات کا حصہ ہے۔ وہ جدید انسان جس کی ایک پہچان یونگ نے یہ بھی بتائی تھی کہ تجاہد ہونے کے ساتھ ساتھ کسے اپنے حال کا بھی پورا شعور حاصل ہے؛ یاسمین کی نظموں میں جیتا جاگتا اور سانس لیتا محسوس ہوتا ہے۔ یاسمین حمید کے دوسرے مجموعے حصارِ بے درود دیوار سے شروع ہونے والا نظم کا سفر ان کے آخری شعری مجموعے ثمر پیڑوں کی خولہ پوش تک ایک ایسا مکمل مرتب کرتا ہے جس میں شاعرہ کے فکری ارتقا کو ایک جدید فرد کی خود آگاہی کے نتیجے میں پروان چڑھنے والی مسلسل نمو پذیری سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ ان نظموں میں کسی نظریے کو سامنے رکھ کر فن پارہ تخلیق کرنے کی شعوری کوششیں نہیں ہے اور نہ ہی اپنی ذات کی تحدید کر کے صنفی امتیاز کا رونا رویا گیا ہے؛ بلکہ ادب پارے کی فکری تقویم کے لیے داخلی کرب اور انسانی وجود کو نیا دینا گیا ہے۔ لہذا ن خاطر رہے کہ یہاں ذات کی حیثیت دیگر شاعرات کی طرح محض صنفی نہیں ہے بلکہ وہ ایک ایسا وجود ہے جس نے اپنے نسوانی سیلف کو نظموں کے تھیم سے قدرے فاصلے

پر رکھا ہوا ہے۔ مابعد جدید حیدت کے سیاق میں ان کی نظم نگاری کا مطالعہ اس لیے اہم ہے کہ یہاں بیانیہ ڈھلا ڈھلایا اور اکہرا نہیں ہے؛ بلکہ علامتی اور استعاراتی انداز میں شاعرہ کی وجودی کیفیات سے آمیز ہو کر اپنا ادراک کراتا ہے۔ حصارِ بے درو دیوار کی مختلف نظمیں مثلاً ”Repentance“، ”نئے سوالوں کی باتیں کیجیے“، ”یہ عہد نو ہے“، ”۱۹۹۰ء“ اور ”تو ابھرنے تک“ اپنے ارد گرد وقوع پذیر ہونے والے انحطاط کے عمل کو ایک نئے زاویہ نظر سے دیکھنے پر مال ہیں۔ اسی طرح آدھا دن اور آدھی رات کی مختلف نظمیں مثلاً ”مری ہنسی کے حلاطم میں“، ”با ادب اس طرف کوئی آہٹ نہ ہو“، ”زندگی قرون پہ لکھا جھوٹ ہے“، ”جھوٹ“، ”چھوڑو مشکل باتیں ہیں یہ“، ”اب تو سو جا“، ”سنو اے داستاں گو“، ”سیاہی اوڑھنے والی زمیں پر“ اور ”End of the Road“ اپنے عہد کی مخصوص حیدت کے تناظر میں ایک نئے طرزِ احساس کی حامل ہیں، ایک نظم کے چند مصرعے دیکھیے:

نگراے جنبی!
تیرے طلسمی شہر میں
جسوں پہ ہریالی نہیں آگتی
کنکں چہرے نہیں ملتے
گذرتے موسموں کا شور ہوتا ہے
دبے پیروں کی آہٹ سے کنکں بچتے نہیں ملتے
یہاں طوفانِ ابرو باد کا ہنگام ہوتا ہے
کنکں آہستہ آہستہ سخن کرتے ہوئے چٹختے نہیں ہوتے
بلا کی بھیڑ میں بہتے ہوئے یک رنگ مایوں پر
حصیں آنکھیں تو ہوتی ہیں
ان آنکھوں میں چھپے آنسو نہیں ہوتے!

(”تیرے طلسمی شہر میں“)

مندرجہ بالا نظم کا متن بظاہر سادہ ہونے کے باوجود حسی اور ادراکی ہر دو سطح پر اس مخصوص پیچیدہ اور عجیب صورتِ حال کے نقوش اپنے سانچے میں صورت پذیر کیے ہوئے ہیں، جس نے انسانی وجود کو اس کے بنیادی جوہر سے ہی محروم کر دیا ہے۔ اے جنبی بنیادی طور پر اپنی ہی ذات کے کسی مٹنے میں چھپے اس دوسرے

وجودِ The Other سے مکالمہ ہے، جس نے منظم کی باطنی کیفیات کو بیدار کر کے اپنے ارد گرد بکھرے مظاہر کو ایک نئے انداز سے دیکھنے پر ابھارا ہے۔ یعنی یہ نظم انسانی باطن میں چھپی اس ”من و تو“ کی کشاکش کا بھی بیان ہے؛ جو اپنی ارفع ترین شکل میں مختصر کی بجائے مفاہمت کی راہ اختیار کر کے تخلیقی تجربے میں ڈھل جاتی ہے۔ نظم کی کلاسیکی شعریات میں ”من و تو“ کی یہ محویت حقیقی اور مجازی دونوں سطحوں پر عاشق اور معشوق کے ہجر و وصال سے عبارت تھی لیکن جدید شعریات میں یہ ایک ایسی حد فاصل ہے جو فرد کو اپنے وجود کی باز آفرینی کے لیے، باطنی مراقبہ کے ذریعے دروں بنی کی دعوت دیتی ہے۔ بطلسی شہزادہ استعارہ گلوبلازڈ معاشرے کے ان بڑے بڑے شہروں کی زندگی کا اشاریہ ہے جہاں فرد کی انفرادی شناخت ہجوم میں مدغم ہو جاتی ہے اور وہ ساری زندگی اپنے کھوئے ہوئے وجود میں سرگرداں رہتا ہے۔ یہاں بلا کی بھیڑ میں بہتے ہوئے یک رنگ سائے اسی ہجوم کے نمائندے ہیں جسے ایک مادی اور صارفی تہذیب نے مشنی پروں میں تبدیل کر دیا ہے۔

یاسمین حمید کے آخری دو مجموعوں فنا بھی ایک سراب اور بے ثمر پیڑوں کی خواہش ان کے تخلیقی سفر میں اہم سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں ان مجموعوں میں ان کی نظم نگاری کی شعریات فکری سطح پر تخلیق کے نئے ابعاد کو چھوٹی محسوس ہوتی ہیں۔ ہیئت سطح پر ان کا نظری نظم نگاری کی طرف میلان بھی اس داخلی آشوب کا اشاریہ ہے جس کے مقابل تخلیق کار کو طرزِ اظہار کے مروجہ سانچے کم پڑتے محسوس ہوتے ہیں فنا بھی ایک سراب کی مختلف نظمیں مثلاً ”اک اور دن گزر گیا“، ”گھنے پتیل“، ”کہیں اک شہر“، ”آدھے خواب کے بعد“، ”ایک بستی ایسی بھی ہے“، ”Feminist“، ”تھوک دی میں نے یہ نظم“، ”ماں! اتنی محبت نہ کرو“، ”اس اذیت کو کبھی نہ بھولنا“، اور ”مورخ“ اپنے عصری سیاق میں اہمیت کی حامل ہیں۔ یہاں یہ بات بھی قابل ذکر ہوگی کہ نئی نئی تناظر میں یاسمین کے ہاں عورت کا جو جدید انسانی امیج ابھر کر سامنے آتا ہے اس میں ماں کا پرسونا (Persona) زیریں سطح پر اپنے وجودی کرب کا بھرپور احساس دلاتا ہے۔ ماما کے رشتے سے منسوب جدلیات جو بے لوث محبت اور موانست کے جذبات سے عبارت ہوتی ہیں؛ شاعرہ نے ان کی کمیابی کو اپنے داخلی کرب سے ہمیز کر کے نظموں کی ساخت میں مہلب کیا ہے۔ اس مجموعے کی ایک نظم ملاحظہ ہو جس میں مختلف حسیات کی مدد سے وضع کی گئی تمثالیں پورے عصر کی رایگانہ کا نوحہ ہیں:

میدان خالی ہے

گدھا سہانی دائرے میں گردش کرتے کرتے بے حال ہو گیا
 جلے ہوئے پیڑوں کی قسم کھا کر کہتا ہے
 اسے نہیں معلوم زندگی کہاں پر شروع ہوئی اور کہاں ختم ہو گئی
 کون سا سج کہاں پر پھوٹا اور کہاں سوکھ گیا
 گوشت کھا کر بھی
 جلے ہوئے پیڑوں پر نور نہ آیا
 جسے ہوئے خون میں گم سبزے کی قسم کھا کر کہتا ہے دیکھنے والا
 اسے نہیں معلوم
 آدمی کس طرف سے آئی اور کہاں پلٹ گئی

احمد شام علی

یاسمین کے آخری شعری مجموعے پرے شعر پیڑوں کی خواہش کی نظموں میں اس مخصوص
 عصری صورت حال کے نقوش زیادہ واضح انداز میں محسوس کیے جاسکتے ہیں جو بالبعد جدید عہد کی تکنیوں کو روح عصر
 کا استعارہ بنا کر پیش کرتی ہے اس مجموعے کی مختلف نظموں مثلاً ”نٹن ٹٹن ٹٹن“ ”کچھ نہیں“ ”اب تو ہم بھی
 سچ کہتے ہیں“ ”نجات“ ”بہت بارش برستی ہے“ ”بہت چپ رہے“ ”ہم بھی کوئی بات کریں گے“ ”کون ہے
 میرے شہر کا دانی“ ”تخلیق کار“ ”ہم دو زمانوں میں پیدا ہوئے“ ”انسان بدل گیا“ اور ”پوری رات سوچنے کے
 بعد“ شاعرہ کے تخلیقی سفر میں نئی جہات اور فکری گیرائی کو نشان زد کرتی ہیں اس مجموعے میں مادی اور صارفی
 تہذیب کی اجارہ داری کے بعد اپنے عصر کی سفاک سچائیوں سے آنکھ ملانے کا عمل؛ خود شعوریت کی ایک ایسی رو
 کو جنم دیتا ہے جو اس مجموعے کی نظموں کو یاسمین کے ماقبل شعری مجموعوں کی نظموں سے متمیز کرتا ہے۔ مختلف
 حیات کی آمیزش سے ترتیب دی گئیں نئی علامتیں اور استعارے اس سرورہر معروضیت اور جذباتی لاطلفی کا بیانیہ
 ہیں جو ہم روزانہ اپنے ارد گرد محسوس کرتے ہیں۔ ایک نظم کا کلڑا ملا خطہ ہو:

ذرا سا زخم
 گہرا، اور گہرا ہو رہا ہے
 خون اور بارود کی دوسے
 فضا بوجھل ہے
 موضوعات مارے ٹنگٹلو کی

بے یقینی میں اٹے ہیں
اور بارش قطرہ قطرہ بڑھ رہی ہے ...
اک جہنم ذات کا ہے
اک جہنم زندگی کا ہے
سفر کے دو کنارے
دونوں جانب دھند ہے
اور دھند میں منظر نہیں ہوتے
جہنم بھرتا رہتا ہے
کہیں خلقت کی آنکھوں سے ادھر
پتھر دلوں پر سر چلتی
دیر تک بارش برتی ہے
بہت بارش برتی ہے۔

احمد شام علی

(”بہت بارش برتی ہے“)

مندجہ بالا نظم میں فطرت کی مختلف تمثالوں کو حسی اور ادراکی سطح پر برتتے ہوئے ایک ایسا بیانیہ تشکیل دیا گیا ہے جس کا دھما اور شائستہ اسلوب متن کی زیریں ساخت میں موجزن لہروں کی کثیر ابعاد لہروں کی نشاندہی کر رہا ہے۔ زندگی اور ذات کے جہنم میں پھرا اپنے ارد گرد بکھرے منظر نامے پر نظر دوڑاتے ہوئے؛ بے یقینی کی مہمل کیفیت کا شکار ہو کر اس تین سے ہی محروم ہو جاتا ہے جو کبھی اس کی ذات کا سب سے بڑا جوہر تھا۔ قطرہ قطرہ برہتی بارش اور سفر کے دونوں کناروں پر پھیلی دھند دونوں کا بالواسطہ تعلق بیانی سے بنتا ہے، شدید بے بسی کی کیفیت میں اپنے وجود کی لامعنیت اور داخلی شکست و ریخت کا اظہار جہاں آنسوؤں کی صورت میں ہوتا ہے وہیں اپنی ذات کے ان مسدود راستوں کی طرف بھی دھیان جاتا ہے جہاں وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اپنی رسائی بھی ناممکن ہوتی چلی جاتی ہے۔ دھند میں لپٹے راستوں پر منظر کی بجائے جہنم کا اکھیرا، احساس آگہی کی ان منازل کی طرف کنایہ کر رہا ہے جو خوش کن خوابوں کو آنکھوں سے نوچتی ہیں تو انسان زندگی کی اندھی دوڑ کو ریگانہ پر محمول کر لیتا ہے۔

معین نظامی کا شمار زوے کی دہائی میں منظر عام پر آنے والے ان نظم نگاروں میں ہوتا ہے جن کی نظم

کلاسیکی روایت کے رچاؤ کے ساتھ ساتھ جدید فارسی نظم کی شعریات سے بھی برابر سروکار رکھتی ہے۔ جدید اردو نظم کی روایت میں ان م راشد، جیلانی کا مران اور اختر حسین جعفری کے بعد معین نظامی وہ واحد نظم گو ہیں جن کی نظم کے اسالیب میں عجمی تہذیب کے اثرات فطری طور پر جذب ہو کر سامنے آئے ہیں۔ شاعر کے انفرادی لہجے کی تشکیل میں مختلف صوفیانہ روایات، خانقاہی نظام اور سامی مذاہب کی اساطیر کے ساتھ ساتھ جدید فارسی نظم میں فروغ پانے والے رجحانات نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے؛ جو ان کی نظم کو مغربی شعریات کے زیر اثر پروان چڑھنے والی معاصر نظم سے قدرے فاصلے پر رکھتا ہے۔ عصری حسیت کے سیاق میں ان کی نظم نگاری کا جائزہ اس بات پر دال ہے کہ شاعر نے اپنے ارد گرد دکھائے آشوب کو اپنی ذات کے تناظر میں پرکھا ہے اور جدیدیت کی کسی نام نہاد روش کو بالارادہ اختیار کرنے کی بجائے اس تخلیقی عمل کو مطمع نظر بنائے رکھا ہے جو جدت کو روایت سے آمیز کر کے فن پارے کی تشکیل کرتا ہے۔ ان کے پہلے شعری مجموعے تجسیم کی مختلف نظمیں مثلاً ”ان ڈور پلانٹ“، ”سٹون مین“، ”اسے بھی خوف آتا ہے مجھے بھی خوف آتا ہے“، ”ڈرگلتا ہے“ اور ”خلج“ جیسی نظمیں گلوعل معاشرے میں سانس لیتے ہر حساس فرد کی ذات کا المیہ ہیں۔ اسی طرح ایک نظم ”ایک سرکش بستی“ میں نظم کا متکلم سرکشوں کی بستی کے چال چلن دیکھنے کے بعد آسمانوں سے کسی معجزے کی امید لگائے نہیں بیٹھتا؛ بلکہ ایک غیر جانبدار تماثائی کی حیثیت سے اس بستی میں رہنے والوں کی سرکشی کا نظارہ کرتا ہے۔ اگر بنظر غائر دیکھا جائے تو یہاں اس مخصوص مشرقی الوہی فکر کو نشان زد کیا جا رہا ہے جو اپنے دکھوں کے درماں کی خاطر آج بھی غیر مرقی قوتوں سے اس لگائے، معجزوں اور عذابوں کی منتظر رہتی ہے۔ نتیجتاً کوفے ہستے ہستے اور آبا درہتے ہیں جب کہ بصرہ و بغداد طاقت کے بد مست ہاتھیوں کے قدموں تلے روند دیے جاتے ہیں۔ اسی سیاق میں تجسیم ہی کی ایک اور نظم کے چند مصرعے ملاحظہ ہوں جن میں شاعر نے اپنے داخلی آشوب کی صورت گری اس طرح کی ہے:

اجڑتی محفلیں گرتے ہوئے پتے ہیں لمحوں کے درختوں کے
مگڑے تنکس ہیں کچھ دور ہوتی ساعتوں کے
ادھورے خواب بننا آنکھ کی تقدیر میں لکھا ہوا ہے
گھڑوں کے بام و در چپ ہیں
زبول قہر کے آکا رنما ہر ہیں۔

(”پتھر نہ ہوا!“)

اسی مجموعے کی ایک اور نظم ”ثرغی خانہ“ میں شاعر نے استعاراتی اور علامتی انداز اپناتے ہوئے اس مسلح میں دہرائے جانے والے عمل کو مابعد جدید عہد کی مخصوص عصری صورت حال پر منطبق کیا ہے۔ نظم میں اک کالے کالے بالوں والا کھردرا ہاتھ اس مقتدرہ کی علامت کے طور پر ادراک کراتا ہے، جو اپنے بہیمانہ عزائم کی تکمیل کے لیے ہر بستی میں باری باری آگ اور خون کا کھیل رہی ہے؛ اس پر مستزاد یہ کہ ہر بستی کے مکین دوسروں سے عبرت حاصل کرنے کی بجائے اس خوش فہمی میں مبتلا نظر آتے ہیں کہ ان کی باری کبھی نہیں آئے گی۔ وافر دانہ پانی علامتی طور پر ان مادی اور معاشی وسائل کو نشان زد کرتا ہے جو عالمی سطح پر قرضوں اور امداد کی صورت میں ترقی پذیر قوموں کا استحصال کرنے کے لیے استعمال کیے جا رہے ہیں۔ نظم کے اختتام پر محکم کا یہ ایتقان اس کے فکری شعور پر مال ہے کہ باری باری یہ عمل سب کے ساتھ دوہرایا جانے والا ہے۔ نظم کے چند مصرعے دیکھیے:

سبزی منڈی کا اک کونہ

دو فٹ کا اک ڈربہ

لگ بھگ دو سو مرغی

وافر دانہ پانی!

وقتے وقتے سے گھس جاتا ہے اس ڈربے میں

اک کالے کالے بالوں والا، کھردرا ہاتھ

اس کے بعد خدا کا نام اور تیر چھری کی کاٹ

(”ثرغی خانہ“)

معین نظامی کے تجسیم کے بعد منظر عام پر آنے والے نظم کے دو مجموعوں طلسمات اور متروک میں شامل مختلف نظموں مثلاً ”آج ڈال رکھا کیا ریٹ نکلا“، ”کوفہ جہاں“، ”رایگان“، ”ایک ناقہ سوار سے مکالمہ“، ”اس شیر نفاق میں“ اور ”نہند آتی نہیں“ میں صنعتی اور مشینی تہذیب کی اجارہ داری کے بطن سے جنم لینے والے اس مابعد جدید صارفی معاشرے کا بیانیہ ملتا ہے جس میں سانس لیتا ہر حساس فرد اپنے داخلی جوہر سے محروم ہوتا جا رہا ہے۔ نظم ”آج لکڑی کے آرز“ میں بیانیے کے تعامل کے ذریعے اس تخلیق کار کی داخلی کشاکش کو نشان زد کیا گیا ہے جسے اپنے باطن میں موجود تخلیقی الاؤ کو روشن رکھنے کے لیے ایک کارپوریٹ معاشرے سے نبرد آزما ہونا پڑ رہا ہے۔ اس تخلیق کار کی تخلیق جہاں خارجی سطح پر ایک صارفی معاشرے کے مخصوص مقاصد پر پورا

نہیں اتر رہی وہیں داخلی سطح پر مخصوص مذہبی کلاسیے بھی اُس کے سامنے سوالیہ نشان لگا رہے ہیں۔ آرٹ اور مذہب کی یہ کش مکش معین نظامی کی اور بھی کئی نظموں میں اپنا ادراک کراتی ہے لیکن درج بالا عروضات کے تناظر میں فی الوقت مذکورہ نظم کے دو مختلف حصے ملاحظہ ہوں:

میں نے دیکھا
کہ اُس رنگی بیڑھی کے پاپے تھے
کچھ بڑے ہیں
کئی نوٹ تھے
سبز بھی، سرخ بھی
میں نے اُن کو مجھے بن چلم پرچہ ہلایا
تو میرے کلبجے میں ٹھنڈک پڑی
اور کچھ چین آیا
خدا جانے وہ کون سے کاغذوں سے بنے تھے
کہ اُن کا دھواں آج تک میری آنکھوں سے نکلا نہیں

مرا ہاتھ رکتا نہیں تھا
نگراب کئی دن سے ایسا ہے
لکڑی کے بندے بناتے ہوئے
گاؤں کے مولوی جی کی باتیں
مرے ذہن میں گونج اٹھتی ہیں
دل کانپ جاتا ہے
جی چاہتا ہے کہ اپنے ہی ہاتھوں پہ آری چلا دوں
میں اونزار یوں پھینک دیتا ہوں
جیسے وہ بچہ ہوں

(”اے لکڑی کے آرزو“)

نائن الیون کے پس منظر میں اگر بامیان کے اُن مجسموں کی بات کی جائے، جو آرٹ اور مذہب کی

کشاکش میں مٹی کے ڈھیر میں تبدیل ہو گئے تھے؛ تو اس نظم کے معنی ایک نئے سیاق میں صورت پذیر ہوتے ہیں۔ نائن الیون کی بات چلی تو یہ امر قابل ذکر ہوگا کہ مکترونک میں شامل بعض نظمیں مثلاً ”بغداد میں“، ”زبیدہ کہاں ہو“ اور ”مجھے بغداد کہتے ہیں“ نائن الیون کے بعد ہونے والی تباہی و بربادی کو نائن زد کرنے کے علاوہ ان مٹی ہوئی تہذیبوں کا بھی بیان یہ ہیں جنہیں اب کوئی فوجہ گر بھی میسر نہیں رہا ہے۔ سامراج نے اپنے توسیع پسندانہ عزائم اور زیادہ سے زیادہ مادی وسائل پر اجارہ قائم کرنے کے لیے کتنے ہی انسانوں کو خاک اور خون میں نہلا دیا ہے:

ٹھمارے کرم نے جنہیں قرن ہا قرن سیراب رکھا
وہ قزاق اب تیل اور خون پینے کے دسپے ہیں

(”زبیدہ کہاں ہو“)

جاوید انور کے شعری مجموعے محاشکوں میں دھنک اور بھیڑیے سوئے نہیں کی اشاعت میں لگ بھگ ۱۵ سال کا وقفہ ہے لیکن دونوں مجموعوں کی بیشتر نظموں میں مغربی شعریات کے اثرات فطری انداز میں جذب ہو کر سامنے آتے ہیں۔ ان کے پہلے شعری مجموعے محاشکوں میں دھنک میں ”یہ کولمبس“، ”یہ سکندر تیرے“ کے زیر عنوان دی گئی ۱۳ نظمیں فکری تنوع اور نئے ڈکشن کی بدولت مابعد جدید عہد کی مخصوص حسیت کو ایک نئے تناظر میں پیش کرتی ہیں۔ ”یہ کولمبس“، ”یہ سکندر تیرے“، ”ریچھ کیوں ناچتا ہے“، ”مستقبل کے نوجوان شاعر“، ”بوڑھا شرابی۔ ایک مکالمہ“، ”ہم کہہ رہے نہیں“، ”برف کے شہر کی ویران گذرگا ہوں پر“ اور ”ہوٹا مٹی بھاتی ہے“ ایسی نظمیں ہیں جن میں جاوید نے اپنے ارد گرد فروغ پانے والے عالمی صارفی کلچر کے ابتدائی نقوش کو احساس کی ایک نئی رو کے ساتھ پیش کیا ہے۔ جاوید کے شعری تجربے میں موضوع اور معروض کے درمیان پاکی جانے والی ہم آہنگی ان کی نظموں کا ابلاغ ایک نئی حسی اور ادراکی سطح سے کراتی ہے۔ نظم ”ہم کہہ رہے نہیں“ میں بیان کیا گیا شعری تجربہ مابعد جدید عہد کے ہر اس حساس انسان کے کرب کی صورت گری کر رہا ہے جس کے سامنے زندگی اپنے تمام تر تنوعات کے ساتھ جلوہ ریز ہو کر دعوتِ نگارہ دے رہی ہے لیکن وہ رنگوں کے جلو میں بیٹائی ہی سے محروم ہو گیا۔ گلوبلائزیشن نے جہاں انسانی، ثقافتی، جغالیاتی اور معاشی سطوح پر مختلف مظاہر کو یکجا کر کے اپنے اجارے کی راہ ہموار کی ہے؛ وہیں انسان کو ذرائع ابلاغ اور ٹیکنالوجی کی تیز تر ترقی کی بدولت شدید نوعیت کے احساس کمتری میں بھی مبتلا کر دیا ہے۔ آگہی کی خلش جو ہمیشہ ہی سے انسان کے لیے ایک

سوہاں روح کا درجہ رکھتی تھی معاصر عہد میں نت نئے ذہنی اور نفسیاتی اُلجھنوں کا منبع بنی ہے۔ اپنی ذات کے جوہر کی تلاش میں سرگرداں اکیسویں صدی کا یہ حساس انسان جب اپنے ارد گرد بکھرے مظاہر سے ہم آہنگ ہونے کی آرزو کرتا ہے تو اس کی کیفیت دیکھتا جاتا ہوں میں اور بھولتا جاتا ہوں میں والی ہو جاتی ہے۔ نظم کے چند مصرعے دیکھیے جن میں نظم کا مکمل اپنی تعین ذات کے لیے بھٹکتا نظر آ رہا ہے:

برف بستر بنی ہمارے لیے
اور دوزخ کے سرد ریشم سے
ہم نے اپنے لیے لحاف بنے

زرد شریان کو دھوئیں سے بھرا
پھیپڑوں پر سیاہ راکھ علی
ناگہ سا کی میں پھول کاشت کیے
نظم بیہوش میں مکمل کی

لورکا کو کلائی پر باندھا
ہوچی بعد کو غلام میں رکھا
ساڑھے لینن بچے مکمل مجھے
صبح عیسیٰ کو شام میں رکھا

ارمغان حجاز میں سوئے
ہولی وڈ کی اذان پر جاگے
ڈائری میں سدھانا لکھا

مندرجہ بالا مصرعوں میں بیان کیا گیا تجربہ شدید بے یقینی اور مذہب کی ان تمام کیفیات کو اپنے ساتھ میں صورت پذیر کر رہا ہے جو معاصر عہد میں فرد کی ذات میں ان مٹ خلاؤں کو جنم دے رہی ہیں۔ جاوید کی دوسری کتاب بیہیڈیرے سوئے نہیں کی مختلف نظمیں مثلاً ”جواب ہی سوال ہے“، ”استغراق“، ”جہاں چشم گر بہ سیاہ“، ”رات کی حمد“، ”دھند میں لپٹی ہوئی دعا“، ”امریکہ میں رات کے آٹھ بجے ہیں“،

”انتباہ“، ”سلطان علی کا المیہ“، ”روبوٹوں کی اس دنیا میں“ اور ”ایک عام آدمی کی موت پر“ ایسی نظمیں ہیں جن میں مابعد جدید عہد میں سانس لیتے کرداروں کو ایک نئے حسی تناظر میں متعارف کرایا گیا ہے۔ گو بعض مقامات پر حکلم کا بیانیہ ڈھلاؤ چھلایا اور اکہرا ہو کر فکری گیرائی سے محروم نظر آنے لگتا ہے لیکن بحیثیت مجموعی جاوید کی نظم معاصر صورتِ حال سے پوری طرح عہدہ ہرا ہونے کی کوشش کرتی ہے۔ کچھ نظموں کے کمرے دیکھیے:

بچے روتے ہیں:

”ممی، ممی!“

”ممی ممی... سارا دن ممی ممی

مجھ کو اور ضروری کام بھی ہیں اس دنیا میں۔“

(بیوٹی پارلر فٹ نس کلب ورو غیرہ وغیرہ)

”شو فریہ لوائیک ہزار کا نوٹ ہجان کو میک ڈونلڈ میں لے جاؤ

برگر و رگر لے دینا

میں آج بھی دیر سے آؤں گی“

یہ ڈالر کی دھوپ ہے اس کی تپش جہنم جیسی ہے

جن کے پاس بہت سہوہ بھی، جن کے پاس نہیں ہے وہ بھی

اس کی آگ کا ایندھن ہیں

(”روبوٹوں کی اس دنیا میں“)

واپس	کے	ے	خانوں	میں
سلطان	علی	کے	کانوں	میں
پنڈ دادن	خان	کے	مچھر	اب
دن	رات	گنار	بجاتے	ہیں

پنڈ	دادن	خان	کی	گلیوں	میں
سلطان	علی	کو	جاننے	والا	کوئی نہیں

(”سلطان علی کا المیہ“)

غزل کے دو شعری مجموعوں دستک اور دشت وجود کے بعد حمیدہ شاہین کی نظموں کا مجموعہ زندہ ہوں اس اعتبار سے اہم ہے کہ اس مجموعے کی نظمیں محض اس نسائی حیثیت کی بیان کنندہ نہیں ہیں؛ جو ہماری اکثر شاعرات کے ہاں پدر شاہی معاشرے کے خلاف ایک جذباتی اور کھوکھلی نعرہ بازی کی صورت میں اپنا ادراک کراتی ہے۔ حمیدہ کے ہاں اپنے عصر کی مخصوص حیثیت کو انفرادی زاویہ نظر سے دیکھنے اور پھر خیالات کی کسوٹی پر پرکھنے کا عمل جا بجا ملتا ہے۔ اس مجموعے کی مختلف نظموں میں جذبہ خیال اور اسلوب آمیز ہو کر ایک نامیاتی وحدت کی شکل میں اپنا ادراک کراتے ہیں۔ نتیجتاً مختلف حیات کی آمیزش سے مشکل ہوا شعری تجربہ مابعد جدید میں وقوع پذیر ہونے والی تبدیلیوں کو ایک نئے سیاق میں پیش کرتا ہے، ایک نظم کے چند مصرعے ملاحظہ ہوں:

آوازوں کا لشکر سر پر

خیمے گاڑے بیٹھ گیا ہے

ہر شے پر

کالی دھند کی موٹی تہ ہے

چیل کے پنوں جیسے بھدے بھدے منظر

بیانی کو نوچ رہے ہیں

بن موسم کی بارش سے مڑکیں بھگی ہیں

جن کو ہزار اشارے کی تو قیر ملی ہے

وہ ہندو ق سے چھوٹی گولی کی رفتار سے بھاگ رہے ہیں

سب اپنے اہداف کی جانب

سائنس دھویں میں لت پت سب کی

اک ڈوبے سے

آگے جانے کی بے چینی میں سب خود کو روند رہے ہیں

(”نئی نثر ہے“)

مندرجہ بالا نظم میں بیان ہوا شعری تجربہ اپنے عنوان کی تہ داری کے ساتھ ساتھ متن کی زیریں سطح پر

فعال ان بیانیوں کو بھی آمیز کر رہا ہے جو مابعد جدید عہد کی برق رفتاری کا زائیدہ ہیں۔ نثر ختی علامتی طور پر

پورے عصر کی رائیگانی کو اس Blood Aesthetic کے تناظر میں نشان زد کر رہی ہے جس نے انسانوں کو بے حس ہونے کے ساتھ ساتھ فکری اور ذہنی الجھاؤ میں بھی مبتلا کر دیا ہے۔ آوازوں کے لشکر، کالی دھند کی موٹی تہ، دھویں میں لت پت سانسیں، ایک طرف تو فطرت کی رنگارنگی کے مقابل صارفی تہذیب کی اجارہ داری کا بیانیہ ہیں؛ اور دوسری طرف ”چیل کے بھدے پنوں“ کے ذریعے آنکھوں کی بینائی کا نوچ لیا جانا، اس جبر کا اعلامیہ ہے، جس نے ہماری ذات کو معنی سے تہی کر دیا ہے۔ عالمی صارفی معاشرے کے نتیجے میں فروغ پانے والا کارپوریٹ کلچر خواہشوں اور تمناؤں کی ایک ایسی اندھی دوڑ کو جنم دے رہا ہے جس میں ہر انسان دوسرے کو کچل کر اپنی منازل حاصل کرنا چاہتا ہے۔ اسی مجموعے کی بعض اور نظموں مثلاً ”خطا“، ”الٹا چکر“، ”وقت کا قصاص“، ”اگر کل بچانا ہے“، ”کھونٹ بھرے جانے تک“، ”بڑاؤوں کا بھنگڑا“، ”حاضر غائب“، ”ظلم سبحانی“، ”کہیں بین بچ رہی ہے“، ”جنگل“ اور ”منصف کی کرسی خالی ہے“ ایسی نظمیں ہیں جنہیں ہم عصری آشوب کے نوحوں سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ ایک نظم دیکھیے جس میں بے یقینی اور تذبذب کی کیفیات کو داخلی کرب سے آمیز کر کے مادی معاشرے میں سانس لیتے ہر اس حساس انسان کے جذبات کی تجسیم کی گئی ہے؛ جو نت نئی آسائشوں اور مادی لذتوں کے سیلاب سے حظ اٹھانے کی بجائے اپنے وجود کی کم مائیگی کا پورا شعور رکھے ہوئے ہے۔ ایسے فرد کے لیے زندگی کو اس مادی زاویے سے دیکھنا انتہائی مشکل ہو جاتا ہے جس کا پرچار نئی تہذیب کر رہی ہوتی ہے۔ وہ ہونی اور ان ہونی کے بیچ ایک ایسے لمحے کا اسیر ہو کر رہ جاتا ہے جہاں اس کی ذات مسلسل ایک نئے امتحان سے دوچار ہوتی ہے۔ ایسے میں شعری کشف کا کوئی لمحہ فہم اور ادراک کو مختلف حیات سے آمیز کر کے داخلی کرب کی صورت گری نئے انداز میں کرتا ہے:

زمیں اوپری اوپری لگ رہی ہے

فلک پر جو مانوس تارے چمکتے تھے، جانے کہاں ہیں

ہوا میں کوئی ایسی خوشبو رچی ہے، جو دل چیرتی ہے

فضاؤں میں کڑواہٹیں ہی کھلی ہیں

وہ تشنہ لبی ہے

کہ حلق اور زبان سے ابھو رہا ہے

کہیں دُور سے بین کرنے کی آواز بہتی چلی آ رہی ہے

کبھی، ایسا لگتا ہے پیروں تلے خاک بے چین ہے
کبھی دھوکا ہوتا ہے، کوئی شجر سسکیاں لے رہا ہے
کبھی یہ تو ہم، پردے چپکتے نہیں، دور ہے ہیں
نجانے یہ کیا ہے
کبھی کچھ ہوا ہے
یا..... ہونے لگا ہے

(”پچھٹی حس“)

اسی اوروں کی دہائی میں ابھرنے والے چند اہم ترین جدید اردو نظم نگاروں کی نظم نگاری کا جائزہ اس بات پر دیا ہے کہ ان نظم نگاروں نے مابعد جدید عہد کی حسیت کو ایک نئے تناظر میں پیش کیا ہے۔ ساٹھ کی دہائی کے بعد جدیدیت کے زیر اثر لکھی جانے والی جدید اردو نظم جو صنعتی و مشینی تہذیب کی اجارہ داری کا زائیدہ تھی، مابعد جدید عہد میں لکھی جانے والی اردو نظم سے اب کافی فاصلے پر محسوس ہو رہی ہے۔ معاصر نظم نگاروں کے ہاں اپنے عصر کی مخصوص حسیت سے انسلاک کا عمل عالمی صارتی معاشرے اور عالمگیریت کے وسیع تر تناظر میں اپنی وجودی شناخت کی بازیافت کر رہا ہے۔ میڈیا کی ترقی اور ٹیکنالوجی کی تیز ترین بہروں نے جدید اور مابعد جدید عہد کے درمیان کھینچی حد فاصل کو اتنا گہرا کر دیا ہے کہ دونوں زمانوں میں سانس لیتا فرما اپنے احساس کی صورت گری ایک نئے آہنگ سے کر رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ معاصر اردو نظم کی شعریات کی بازیافت کے لیے ہمیں وہ سانچے اور پیمانے چھوٹے پڑتے محسوس ہوتے ہیں جو جدیدیت کے زیر اثر لکھے جانے والے متون کی گرہ کشائی اپنے مخصوص عصری سیاق میں کرتے تھے۔

یہاں یہ امر بھی قابل ذکر ہے کہ مندرجہ بالا صفحات میں نیا دہتر ان نظم نگاروں کی شعریات کو نشان زد کیا گیا ہے جو بیسویں صدی کی آخری دو دہائیوں میں جدید اردو نظم کے دھارے میں شامل ہوئے۔ یہاں لگ بات کہ لگ بھگ تیس برس کا عرصہ گزر جانے کے باوجود بھی ان پر کوئی باقاعدہ تنقیدی جا رگن قائم نہیں کیا جاسکا؛ زیادہ سے زیادہ ان کی نظموں کو جدیدیت کے زیر اثر لکھی جانے والی نظم کی توسیع قرار دے کر اس پر راشد فیض، مجید امجد، میراجی اور اختر الایمان کے اثرات ڈھونڈنے کی کوشش کی جاتی رہی۔ عصری حسیت کے تناظر میں مندرجہ بالا نظم نگاروں کی شعریات کا جائزہ نہ صرف ان نظم نگاروں کی نظموں کو مابعد جدید اردو نظم کی

شعریات سے علاحدہ کر رہا ہے؛ بلکہ فکری اور اسلوبیاتی سطح پر اظہار کی اُن ٹو بہ صورتوں کو بھی نشان زد کر رہا ہے جو مابعد جدید عہد کی مخصوص حسیت کا زائیدہ ہیں۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ اس حسیت کو اپنے عہد کی اس آے پس ٹیم (Episteme) کے سیاق میں دیکھا جائے جس نے علمی، ادبی، ثقافتی، جمالیاتی اور علامتی سطوح پر ہر تخلیق کار کے سامنے معنی کے نئے جہان خلق کر دیے ہیں۔ ہے کوئی جو معاصر نظم میں معنی کی تکثیریت کے جلو سے، دم بدم آتی صدائے کن فیکون کو محسوس کر سکے!!!

حوالہ جات

- * نیکچر شعیر اردو کورنٹ اسلامک کالج، سول لائٹز، لاہور۔
- ۱۔ نامرعباس شیر، ”بین التوحیت“ مشمولہ صلیحہ جدیدیت: نظری صیاحت (لاہور: اردو اکیڈمی پاکستان، سن ۱۹۸۳ء)۔
- ۲۔ نامرعباس شیر، ”گلوبلائزیشن اور اردو زبان“ مشمولہ لمسانیات اور تنقید (اسلام آباد: یورپ اکاڈمی، ۲۰۰۹ء)، ص ۱۹۱۔
- ۳۔ نامرعباس شیر، ”علی محمد فرشی کی نظم“ مشمولہ غائبیہ (اسلام آباد: یورپ اکاڈمی، ۲۰۱۳ء)، ص ۳۶۔

مآخذ

- شیر، نامرعباس۔ ”بین التوحیت“ مشمولہ صلیحہ جدیدیت: نظری صیاحت۔ لاہور: اردو اکیڈمی پاکستان، سن ۱۹۸۳ء۔
- _____۔ ”علی محمد فرشی کی نظم“ مشمولہ غائبیہ۔ اسلام آباد: یورپ اکاڈمی، ۲۰۱۳ء۔
- _____۔ ”گلوبلائزیشن اور اردو زبان“ مشمولہ لمسانیات اور تنقید۔ اسلام آباد: یورپ اکاڈمی، ۲۰۰۹ء۔

محمد کلیر مرثی *

تدریس افسانہ: نیا تناظر

محمد کلیر مرثی

بنیادی طور پر ادب، انسان کے اندر کا حقیقی اظہار ہوتا ہے۔ ہر دور اور عہد کے ادب کا اپنا خاص ذائقہ اور رنگ رہا ہے۔ دراصل ہر ادب ایک مخصوص تصور حقیقت کے تابع ہوتا ہے۔ پوری دنیا میں انسانوں کی زبان مختلف ہونے کی بنا پر ادب کے بیان کی زبان بھی مختلف ہوتی ہے۔

افسانوی ادب کی صنف نثر میں افسانہ جدید دور کی ایک انتہائی مقبول ادبی صنف شمار ہوتی ہے۔ افسانہ دراصل ایک ایسے نظام کائنات اور یو دواش کا لفظی عکس ہے جو مختلف تصویروں کو مختلف زاویوں سے منعکس کرتا ہے اور اسی طرح زندگی کا ہر موضوع، افسانے کا موضوع بن سکتا ہے۔ جامعاتی سطح پر تدریس افسانہ کے تحت معلم یا مدرس کے تحقیقی، تنقیدی اور تخلیقی شعور و احساس کے ساتھ ساتھ مؤثر طریقہ تدریس، وسیع مشاہدہ و مطالعہ اور تجربا تدریس حد سے ضروری و اہم نکات ہیں۔ پاکستانی جامعات میں خاص طور پر تدریس افسانہ نئے تناظر کے حوالے سے کافی غور طلب، مناسب، مثبت اور قابل قد رموضوع ہے۔ حقیقت میں اردو افسانے نے اپنے دامن میں دوسری زبانوں کے افسانوں کے مقابلے میں ایک بڑی اور نئی تہذیب و ثقافت، نئے نئے تفکرات و خیالات اور مجموعی طور پر ایک عظیم اور معنی خیز دنیا کا ایک بیش بہا ذخیرہ و خزانہ چھپا کر رکھا ہے جن پر جتنے بھی علمی، تحقیقی و تنقیدی کام کیے جائیں، کم ہوں گے۔

اٹھارویں صدی کے صنعتی انقلاب کے بعد مغرب کی فکری یلغار نے زندگی کے ہر شعبے میں رخنے

ڈالنا شروع کیے۔ اس وقت نئے تصورات کی توسیع و ترویج کے لیے انجمن اشاعت مطالب مفیدہ پنجاب کا ادارہ سامنے آیا جس سے اردو ادب کو وسعت نصیب ہوئی اور ساتھ ہی نظام اقدار میں نمایاں تبدیلیاں دکھائی دیں۔ علامہ اقبال کے بعد اردو میں دواہم تحریکیں نمودار ہوئیں۔ ترقی پسند تحریک اور حلقہ ارباب ذوق کی تحریک^۱۔ ترقی پسند تحریک اردو ادب کی سب سے بڑی تحریک شمار ہوتی ہے۔ اس تحریک کی خوبی یہ تھی کہ اس نے اردو ادب کی تمام اضافہ کو متاثر کیا اور ان پر زیر دست اثرات ڈالے۔ چنانچہ ادبی اظہار و بیان میں کافی وسعتیں آئیں جو کہ پہلے موجود نہ تھیں۔ اردو افسانے نے ترقی پسند تحریک کے زیر سایہ جو چھنی سفر طے کیا ہے اس سے نہ صرف راستے کے نشانات واضح ہوتے ہیں بلکہ یہ صورت حال بھی سامنے آتی ہے کہ سماجی عمل کے ذریعے ہی زندگی کو زیادہ بہتر شکلوں میں ڈھالا جاسکتا ہے۔ اس تحریک سے وابستہ افسانہ نگاروں نے حقیقت نگاری کا جو معیار قائم کیا تھا بعد کے لکھنے والوں نے نہ صرف اسے پیش نظر رکھا بلکہ حقیقت کی جہات میں توسیع بھی ہوئی ہے۔^۲

اس اہم رجحان کی تدریس کے سلسلے میں جامعاتی سطح پر معلم کو کچھ مسائل پر توجہ دینی چاہیے۔ پہلے یہ کہ افسانہ تدریس کرتے وقت اہم رجحانات خاص طور پر عہد ساز افسانہ نگاروں کو مد نظر رکھنا کہ یہ نظروں سے اوجھل و دور نہ ہوں۔ تنوع موضوعات سے قطع نظر ترقی پسند افسانہ نگاروں نے فن اور تکنیک کے اعتبار سے ایسے بھرپور افسانے لکھے ہیں جن کی مثال پوری دنیا کے ادب میں کم اور مشکل سے پائی جاتی ہے۔

میرے خیال میں اردو افسانے کو ایک نہیں بلکہ چند امتیازات حاصل ہیں۔ اردو افسانے نے برصغیر کی دوسری زبانوں کے مقابلے میں کیفیت اور کثرت دونوں اعتبار سے مختلف رجحانات میں زیادہ اور بہتر نمونے پیش کیے ہیں۔

اردو افسانہ دنیا کی دوسری زبانوں کے مقابلے میں سیاسی، نفسیاتی، سماجیاتی، مثبت و منفی کرداری ارتقا، حقیقت نگاری، رومانویت اور دونوں کا امتزاج، خوش اسلوبی، زندگی کی حقیقی تفصیلات، علاقائی ثقافتی روایات، تخلیقی احساس، شعور کی رو، بیانیہ، تمثیل و تجرید و علامت اور بہت سارے معتبر موضوعات و خصوصیات کی بنا پر دنیا کے افسانہ کی تاریخ میں روشن باب ہے اور انہی عناصر نے اردو افسانے کو نئی تاثیریت اور تدراری کی حقیقت عطا کی ہے۔

رجحانات و تحریکات کی تدریس، اردو افسانے میں از حد اہم معلوم ہوتی ہے۔ حقیقت نگاری ہو یا رومانیت، جدیدیت ہو یا روایت، تدریس تحریکات اس لیے اہم موضوع ہے چونکہ ان سے وابستہ افسانہ نگاروں کا تعین ہو جاتا ہے مثال کے طور پر اگر سعادت حسن منٹو کی تدریس کی بحث ہو یا عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی کی تدریس مقصود ہو یا خدیجہ مستور کی، تو اس سلسلے میں ہر عہد کے رجحانات افسانے کی تدریس میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ ایک رجحان بذات خود ایک عہد اور دور کی نمائندگی کرتا ہے اور بعض رجحانات نہ صرف اردو افسانے بلکہ تمام اصناف ادب کو متاثر کرتے ہیں۔

انسان ایک سماجی ہستی ہے۔ وہ سماجی جمعیت یا سماجی فرد کی حیثیت ہی سے اپنی مادی اور روحانی ضروریات کی تسکین کے لیے تخلیق کرتا ہے۔ روحانی تخلیقی مظاہر میں سے ایک منفرد مظہر فن کا بھی ہے۔ ہر فن کا کوئی نہ کوئی ابتدائی حسی مواد ہوتا ہے جس کے ذریعے کسی معروض کے ذہنی انعکاس اور خود تخلیقی سلسلہ عمل کی حسی تجسیم کی جاتی ہے۔ گویا تخلیقیت، انعکاس، حسن اور فن کاری کی وحدت کا نام ہے۔ ادب بھی اپنے محدود اصطلاحی معنی کے ساتھ فن کا ایک شعبہ ہے جس کا ابتدائی مواد ملفوظی زبان ہے۔^۳

اردو افسانے میں فطری انسان کی بازیافت ایک اہم موضوع ہے۔ فطری امنگوں اور اخلاقی قدروں کی پاسداری اور ان کی تحفظ کے موضوعات ایسے مسائل ہیں جنہیں ایک مدرس افسانہ کو افسانہ پڑھاتے وقت، مد نظر رکھنا چاہیے۔

تدریس رجحانات کے حوالے سے معلم ضروران نکات کو پیش نظر رکھتے ہوئے انہیں اہمیت کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ تحریکات کی ابتدا و آغاز کی تدریس کرتے وقت، افسانے کے ہر رجحان میں بنیادی موضوعات، اساسی اور برجستہ عناصر، مقاصد و نصب العین اور منشور اہمیت کی حامل باتیں ہوتی ہیں۔

ایک افسانہ نگار کے ہاں کئی رجحانات و میلانات بیک وقت موجود ہو سکتے ہیں جن پر وہ بیان رکھنا چاہیے۔ اردو افسانے میں ہر تحریک نے اسے بہت سارے تجربات سے نوازا ہے۔ ترقی پسند تحریک نے اردو افسانے کو موضوعات کی وسعت، اسلوب و تکنیک کے متنوع تجربات، اجتماعیت اور مقصدیت سے نوازا اور حقیقت نگاری نے اسے اتنا پر اثر بنایا جس کے سبب سے اردو افسانہ اپنی تخلیق کے پچاس سالوں کے اندر عالمی افسانے کی برابری کا دعویدار بن گیا۔

اس سلسلے میں محترم جناب پروفیسر وقار عظیم کا قول ہے:

۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء کے وسط تک... موضوع اور فن دونوں کے اعتبار سے افسانے نے اس
دس برس کی مدت میں اتنی ترقی کی کہ مغرب کے اچھے سے اچھے افسانوں کا ہم پلہ نظر آنے
لگا۔^۴

جدید افسانے کی تحریک میں اسلوب، موضوع، فن و تکنیک کی سطح پر جو نئے نئے تجربات سامنے آئے
ان سب نے اردو افسانوی ادب میں تنوع، کیفیت، وسعت اور گہرائی پیدا کی۔ افسانہ عین زندگی ہے اور زندگی
بھی اپنی بہترین شکل اور اپنے پر رونق مفہوم میں ایک طویل یا ایک مختصر افسانے کے سوا کچھ نہیں۔ اردو افسانے کو
مغرب بلکہ دنیا کے اہم افسانوں کا ہم پلہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ اردو افسانہ جوان ہے اور اسی خصوصیت کی وجہ سے
اس کی ساخت پر فنی و تکنیکی لحاظ سے نئے تنقیدی کام کافی حد تک ہو چکے ہیں اور ہو بھی رہے ہیں۔

اردو افسانے کی تدریس کی بہتری کے لیے موجودہ صورت حال کے نئے تقاضوں کے پیش نظر
جامعاتی سطح پر راقم کے خیال میں کچھ اصلاحات کی ضرورت ہے۔ حقیقت میں اگر مستقبل میں اردو افسانے کی
نصاب سازی کا نصب العین، نئے تناظر کے حوالے سے مد نظر رکھا جائے تو طلباء و طالبات کی حوصلہ افزائی کے
ساتھ ان کی ذہنی، فکری، تخلیقی و تنقیدی و تحقیقی صلاحیتوں اور شعور کا جاگ کرنا اور بروئے کار لانا اور ان پر عمل کرنا یہ
سب مدرس افسانہ کے توسط سے ممکن ہوگا۔ ایک اہم بات یہ کہ تقابلی ادب کی بحث اور اردو افسانے کی تدریس
میں دوسری زبانوں سے اردو افسانوں کا تقابل کافی اہم و غور طلب موضوع ہے۔

میرے علم میں اردو افسانوں کے تقابلی مطالعے کے سلسلے میں دوسری زبانوں کے ساتھ کام کم ہو
چکے ہیں۔ جیسے کہ پہلے بھی کہا گیا کہ افسانہ دنیا کی ہر زبان میں ایک پسندیدہ بلکہ مقبول ترین صنف ادب کا درجہ پا
چکا ہے۔

تعلیم کے دوران پاکستان میں ہوتے ہوئے میں نے پچشم خود دیکھا ہے کہ پاکستانی طلباء و طالبات
اپنے وجود میں کتنی ان گنت ذاتی صلاحیتیں رکھتے ہیں۔ خصوصاً شاعری اور شعر کہنے و مشاعرے کی محافل منعقد
کرنے اور ان کی قدرتی پوشیدہ صلاحیتوں و امکانات میں افسانہ و ناول لکھنے کی مہارتوں کا اصول خزانہ پایا جاتا
ہے۔

ملک کی مختلف جامعات کے بی اے ایم اے اور پی ایچ ڈی لیول کے نصاب میں مشہور افسانہ نگاروں کے افسانوی مجموعوں کے منتخب حصے شامل کیے جائیں خاص طور سے عہد اور رجحان ساز افسانہ نگاروں کے نمائندہ افسانوں کا دوسری زبانوں کے نمائندہ افسانوں سے تقابلی و تقابلی مطالعہ کا کام شروع کیا جائے۔

اردو افسانہ بلاشبہ بیسویں صدی کے ادبی سرمائے کا ایک اہم حصہ ہے۔ افسانے کی فنی مہاریات اور عناصر ترکیبی و اجزا کی مناسب و معیاری تدریس کی اہمیت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا۔

افسانوں کا تعلق واقعی، فرضی یا خیالی (ریلیزم، سورریلیزم اور رومانوی) دنیا ہی سے بھی ہو تو اردو زبان کی ادبی تاریخ میں انھیں خاصی اہمیت حاصل ہے اور اسی موضوع کے پیش نظر افسانوں کا مطالعہ اور ان کی تدریس، افادیت کا حاصل موضوع بنتا ہے۔

ڈاکٹر فوزیہ اسلم افسانے کے اسلوب و تکنیک کے حوالے سے یوں کہتی ہیں:

اردو افسانے کے تمام تر سفر کا اسلوب اور تکنیک کے تجربات کا تفصیلی، تحقیقی و تنقیدی جائزہ لینا بے حد ضروری کام تھا۔ اردو افسانے کی تاریخ کے ساتھ تدریج ہونے والی تکنیکی، اسلوبیاتی یا تکنیکی تبدیلیوں کا مطالعہ، جدیدیت کے دور میں بحث مباحثے میں اکثر جذباتیت و ہنگامی رویے اور ان تبدیلیوں کا بعد کے افسانہ نگاروں پر اثرات کے امکانات کی نشاندہی، اسلوب کے تجربے کے پس منظر میں انفرادی شخصیت کی نفسیات، مجموعی معاشرتی و ثقافتی فضا، زبان و بیان سے آگاہی اور دیگر کئی عناصر خصوصاً ہر عہد میں بے شمار افسانہ نگاروں کے ہاں اسلوب و تکنیک کا امتیاز و انفرادیت اور دوسری طرف ادبی، معاشرتی و سیاسی فضا اور رویے جو ہر عہد میں اردو ادب کی شناخت کے بدلنے کا باعث بنتے تھے، دراصل ایسے موضوعات ہیں جن میں اردو افسانے کے تاریخی ارتقا کے ساتھ، سویرس میں اردو افسانے کے جائزہ لینے کے کام کو یقیناً ضروری بنادیتے تھے۔^۵

اس بیان سے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ افسانے ہر عہد کے سماج کے انفرادی خواہشات کی عکاسی کرتے ہیں۔

ایک اہم بات جو اس بیان سے سامنے آتی ہے یہ ہے کہ معلم افسانہ، تدریس کے وقت، ہر دور اور عہد کے افسانہ نگاروں کے اسالیب و تجربات و تکنیک پر نمایاں روشنی ڈالتے ہوئے طالب علموں کی دلچسپی

بڑھائیں۔ نیز افسانے کی تدریس کے دوران افسانے کے بارے میں اپنے تاثرات کھل کر بیان کر دیں تاکہ اس طرح جامعاتی سطح پر تاثرات کے بیان کی روایت کو تقویت مل جائے اور طلباء کو اس سلسلے میں سوالات پوچھنے کے موقع بھی فراہم کیے جائیں۔

افسانہ، ناول اور داستان کا تعلق افسانوی نثر سے ہے اور ان میں مشترک بات یہ ہے کہ ان سب میں کسی نہ کسی طرح کوئی قصہ ہی بیان کیا جاتا ہے۔ ان اصناف میں سے اگر افسانہ اور ناول کے اسالیب، موضوعات و تکنیک کو طلباء کے لیے بہتر طور پر تدریس کرنا چاہیں تو اس کے لیے داستانوں کا بھی مطالعہ کرنا پڑتا ہے چونکہ افسانہ ناول و راصل داستان ہی کی ارتقائی شکلیں ہیں۔ داستانیں بھی مختلف زمانوں کے تمدن و معاشرت کا آئینہ ہیں۔ جامعات کی سطح پر معلم کو افسانے کی تدریس کرتے ہوئے داستانوں کا حوالہ دینا بہت ضروری معلوم ہوتا ہے اور وہ پس منظر کی مطالعہ کے طور سے خصوصی اہمیت کی حامل ہوتی ہیں اور خصوصاً طلباء کا علم داستانوں اور افسانوں کی اعلیٰ اخلاقی اور اصلاحی اقدار کے بارے میں بڑھتا ہے۔

ایک اہم بات یہ کہ ادب کی تدریس میکائی عمل نہیں ہوتا بلکہ یہ تو تخلیق کار کے تجربے میں معنوی شرکت اور فکری اتصال سے وقوع پذیر ہو سکتا ہے۔ جس تخلیقی تجربے سے تخلیق کار گزرتا ہے اسی تجربے کی بازیافت، معلم اپنے تدریسی تجربے و عمل کے دوران میں سرانجام دیتا ہے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ معلم کا تجرباتی آہنگ تدریس کے فن کی بحالیات کے ساتھ وابستہ ہوتا کہ اس میں تخلیقی رنگ آشکارو نمایاں ہو سکیں۔

اردو افسانے کی تدریس کے لیے ماہر معلموں کی ضرورت ہے۔ ادب کی اس صنف کو پڑھانے کی خاطر اور اس کی تفہیم و تعبیر کے لیے کچھ اور تدریسی اصول و ضوابط بھی وضع کرنے ہوں گے جن کے تناظر میں تدریس افسانہ یعنی اور خوش رنگ بھی ہو جائے۔ پاکستان بھر کی جامعات میں صنف افسانے کی تدریس کو مفید بنانے کی خاطر مشہور ماہرین و شخصیات اور ان کے اہم افسانے بطور ایک لازمی مضمون کتابی شکل میں بنا کر مختلف سطحوں پر نصاب میں شامل کیا جائے اور اس کے ساتھ ہی متعدد دورکشائیں منعقد کی جائیں تاکہ یہ تدریس ماہروں پر رگ اساتذہ کے توسط سے نظری سے زیادہ عملی پہلو اختیار کر جائے۔

افسانے کی تدریس کی حالت پاکستان کی جامعات میں موجود دھورت حال میں ناگفتہ بہ نہیں ہے بلکہ اس سلسلے میں معتبر علمی و تحقیقی کتابیں روز بروز شائع ہو رہی ہیں۔ لیکن اگر ایک نئی فکری جہت ماہرین

افسانہ کو میسر ہو سکے اور تدریس کی موجودہ صورت حال کی اصلاح کے لیے ایک زیر دست تحریک چلائی جائے جس کا مقصد تدریسی مسائل کو دور کرنا ہو تو اس سے نہ صرف مستقبل میں اساتذہ کرام و طلباء و طالبات کو فائدہ پہنچے گا بلکہ ہم نئے عہد کے تقاضوں سے خود کو ہم آہنگ کرنے کی شعوری کوشش بھی کریں گے۔

جامعاتی سطح پر تدریس افسانہ کے عالمی تناظر میں اس کی ترقی، پیشرفت اور بہتری کے لیے ایک طریقہ کار یہ ہوگا کہ ملک سے باہر جو معتبر افسانہ نویس اور ان کے ساتھ علمی و ادبی سطح پر جو نامور موجود ہیں، انہی کے ذریعے افسانوں کے مجموعے شائع کیے جائیں تاکہ عالمی سطح پر مختلف جامعات کے اساتذہ تک یہ کام پھیل جائے۔ ایسے کاموں کے اثرات بڑے زیر دست و مؤثر ہوں گے اور افسانوی ادب کے سلسلے میں گلوبلائزیشن کی طرف جائیں گے۔ جامعاتی سطح پر پاکستان کی علاقائی زبانوں کے افسانوں پر بھی تحقیقی مقالے اور کتابیں شائع ہو چکی ہیں جن میں محققین نے علاقائی زبانوں کے افسانے کی ابتدا و ارتقا اور موضوعی و فنی اعتبار سے مفقدا رو معیار کا جائزہ لیا ہوا ہے۔

اس موضوع کے پیش نظر قومی نصاب برائے تدریس اردو ادب کے لیے تدریس افسانے کے حصے میں وفاقی وزارت تعلیم کل پاکستان کی جامعات میں علاقائی و مقامی افسانے کے تدریسی پروگرام کو بنیادی اہمیت اور بنیادی ڈی کی سطح کے کورس میں شامل کریں تاکہ بنیادی طور پر اردو افسانے کے ساتھ دوسری علاقائی و مقامی زبانوں کے افسانوں کا میدان بھی تخصیصی ہو اور ایسے علاقائی افسانہ نگاروں اور ان کے افسانوں کے مزاج اور رفتار کے تنقیدی مطالعے پیش کیے جائیں اور ساتھ ہی مختلف نفاذی افسانہ نویسوں کے کام و مقام کا تعین کرتے ہوئے وقت، عہد اور حالات کے تناظر میں ان پر تنقیدی کام کو آگے بڑھائیں اور ایسا کام قومی زبان اور پاکستان کی دوسری علاقائی زبانوں کے تحقیقی و تنقیدی ادب میں ایک خوب صورت اضافی حوالہ بنتا ہے۔ علاقائی زبانوں کے افسانہ نگاروں کی تحقیقی کاوشوں اور ان کی تنقیدی صلاحیتوں سے استفادہ کر کے اردو زبان میں بھی ان کا جائزہ لیا جاسکتا ہے اور یوں اردو زبان کے افسانوی ادب کے میدان کے امکانات و تجربات یقیناً وسیع تر ہوں گے۔

اس سلسلے میں مثال کے طور پر پشتو افسانے کے بارے میں اب تک بہت سارے دانشور اور ماہرین افسانہ نے قلم اٹھایا ہے اور پشتو افسانے کے تہذیبی مزاج، نفسیاتی ماحول، روایتی اقدار و طبقائی امتیازات

اور اس کے ارتقائی مراحل کی عکاسی کی ہے جن سے اہل فکر و نظر کو ان کے پڑھنے و سمجھنے سے بہت کچھ مل سکتا ہے۔
جامعاتی سطح پر تدریس افسانہ کے عمل کو معیاری و اصولی بنانے کے لیے، جو عالمی سطح پر بھی نئے تقاضوں کو پورا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو ایک تجویز یہ ہوگی کہ افسانوں کے اردو تراجم پر کافی توجہ دی جائے۔
ترجمے کا فن ایسا فن ہے جس کے قواعد سے ایک زبان کے خیالات و تصورات کو دوسری زبان کا جامہ پہنایا جاسکتا ہے۔ ترجمہ حشو و زوائد سے پاک ہونا چاہیے اور اصل عبارت کی زندہ تصویر ہونی چاہیے۔ جہاں تک اردو افسانے اور اس کی تدریس کا تعلق ہے تو اس میں ایک بڑا حصہ تراجم کا ہے۔

مترجمین کو دنیا کی دوسری زبانوں خصوصاً فارسی، ترکی، عربی، انگریزی، روسی، جرمنی، فرنیچ وغیرہ سے کئی ایک منتخب افسانوں کا انتخاب کر کے انھیں اردو میں ترجمہ کرنا چاہیے اس کے ساتھ ہی باہر کی دنیا کو اردو افسانوں سے بھی متعارف و روشناس کرائیں۔

یہ کام تہران یونیورسٹی کے شعبہ اردو زبان و ادب کے تحت شروع ہو رہا ہے اور خصوصاً تدریس افسانے سے مربوط نصاب کے حصے میں شامل ہے اور اساتذہ کرام کی زیر نگرانی ایم اے اردو کے کورس میں تحقیقی مقالے لکھواتے ہوئے اور ذاتی طور پر بھی انجام دیا جاتا ہے۔ تدریس اردو و فارسی افسانوں کا تجزیاتی و تقابلی مطالعہ حد سے اہم موضوع شمار ہوتا ہے۔ اس کام کی بڑی ضرورت ہے چونکہ اس پر کام بہت کم ہوا ہے اور یہ بڑے وسیع پیمانے پر بھی ہونا چاہیے اور ان میں جو اہم مشترکہ رجحانات و تحریکات پائی جاتی ہیں، ان کا جائزہ لینے کے بعد کتابی شکل میں شائع کیا جائے۔

موجودہ طریق تدریس کے مسائل اور نصاب اردو ادب کی تشکیل نو کی اہمیت کو مد نظر رکھتے ہوئے اردو افسانوں کے دوسری زبانوں میں تراجم و بالعکس اور اردو افسانوں کا دوسری زبانوں کے افسانوں سے تقابلی و تجزیاتی مطالعہ مفید، مناسب اور نتیجہ خیز ثابت ہو سکتا ہے۔

اس بات سے غافل نہ رہیں کہ ادب اور اس کی اصناف کی تنقید اور ادب کے ہر شعبے پر تنقیدی نگاہ ڈالنا ایک منفرد موضوع کا نہایت عالمانہ تجربہ ہے اس بارے میں ایک فاضل و عالم دانشور کا قول ہے:

ہر زبان کے ادب میں اس مخصوص قوم کی تہذیب و ثقافت، سیاسی، سماجی حالات اور قومی مزاج کے عناصر بھی نمایاں ہوتے ہیں جس سے وہ ادب اپنی ایک الگ قومی شناخت بناتا ہے۔ اسی لیے ہم بعض اوقات ایک ہی زبان میں لکھے گئے مختلف ملکوں کے ادب کا الگ الگ شناخت

کر لیتے ہیں۔^۶

بہتر تد ریس افسانہ کے اصول کے سلسلے میں موجودہ صورت حال کے تقاضوں کو مد نظر رکھتے ہوئے چند تحقیقی امور کی طرف اشارہ کرنا مناسب ہوگا، جن کا انجام دینا ضروری لگتا ہے۔ معلمین و ماہرین افسانہ کی طرف سے اردو کے معیاری، تکنیکی اور نمائندہ افسانے اور تد رسی اسباق کو کتابی شکل میں بنا کر پیش کیا جاسکتا ہے خصوصاً (e-book) یا برقیاتی کتابوں کا بھی اس سلسلے میں حوالہ دیا جاسکتا ہے جو اردو افسانے کے طالب علم کو ایک نئی وجدید دنیا سے متعارف کرتی ہیں۔ انھیں نصاب میں شامل کرنا طالب علموں کی ضروریات کو پوری کرنے میں معاون ثابت ہو سکتا ہے اور اس کام سے تد ریس کی موجودہ صورت حال کی بہتری کے لیے کافی معلومات بہم پہنچائی جاسکتی ہیں۔

اعلیٰ سطح پر تد ریس افسانے کے نصاب میں فکشن کی اصطلاحات (اصطلاح سازی)، ڈکشنریاں، تراجم و ترجمہ کاری، تد رسیات کے جدید اصول، قومی اور عالمی تقابلی افسانوں کا تعارف اور واضح انداز میں انھیں اجاگر کرنا اور ان کی کمی کی بنیادی ضرورتوں کو پورا کرنا ایک اساسی سنگ میل ثابت ہو سکتا ہے۔ اگرچہ یہ میدان کافی وسیع دکھائی دیتا ہے لیکن ماہرین افسانہ ان کے نفاذ کے امکانات کا جائزہ لیں گے۔

جس طرح اردو ادب کی مختلف اصناف کی نصابی ضروریات بدلتی رہتی ہیں، اسی طرح اردو افسانہ اور اس کے تد رسی قوانین اس کی زد سے بچ نہیں سکتے۔ مؤثر تد ریس کے حوالے سے اور ماہر اندہ سطح پر اساتذہ کے توسط سے تخصّص کے حامل طلباء کے لیے تحقیقی و تد رسی کورسوں کا اجرا عارضی طور پر جامعات میں ملحوظ رکھیں تاکہ وہ تربیتی سطح پر بھی اردو افسانوں کی دنیا کو بہتر طور پر پہچان سکیں۔

عالمی تناظر میں تد ریس افسانہ کے پیش نظر نئی اقوام کے ادب کا مطالعہ ایک اہم دنیاوی موضوع شمار ہوتا ہے جس کے تحت دنیا کی مختلف اقوام کے داستانی ادب میں افسانے اور ناولوں کا مطالعہ کروایا جاتا ہے۔ ترقی یافتہ و ترقی پذیر ممالک اور مغرب کی ادبی اقسام اور زبانی ادبی روایات کے ساتھ ادبی اسلوب، مقامی و غیر مقامی زبانوں کے معاملات کو زیر بحث لایا جاسکتا ہے۔

عالمگیریت کے اس دور میں محققین ادب، سرکاری و غیر سرکاری تعلیمی اداروں اور جامعات میں تقابلی ادب کے سلسلے میں جن سیاسی اجزاء کا مفصل جائزہ لیا جاسکتا ہے، اس میں اعلیٰ سطحی سیاست، دانشوروں کی

جلاوطنی، طبقاتی و نسلی سیاست اور جنسیات کا بھی معاشرتی اقدار کے ساتھ مطالعہ کیا جائے۔

بیسویں صدی میں اردو ادب کی صنف افسانے میں بہت سی خواتین افسانہ نگار موجود ہیں جن میں سے اکثر نے بنیادی و معیاری افسانے لکھے ہیں اور عالمی سطح پر ان کے افسانوں کے موضوعات کو مختلف زاویوں سے پڑھایا جاسکتا ہے اور دنیا کی دوسری زبانوں کی اہم خواتین افسانہ نگاروں کے افسانوں سے ان کے افسانوں کا تقابل بھی کیا جانا چاہیے۔

ایک پاکستانی دانشور کے خیال میں:

تعلیمی اداروں کو ہمارے معاشرے کے دماغ کی حیثیت حاصل ہے۔ اس سوچ کو مد نظر رکھتے ہوئے اگر ترقی یافتہ ممالک کی جامعات اور کالجوں کے نصابات پر نظر ڈالی جائے تو بنیادی نقص جس میں ادب پڑھنے والوں کی تعداد کم کی ہے، دھندلکے سے نکل کر یوں واضح ہوتا گیا کہ ترقی یافتہ ممالک میں ادب سے وابستہ تعلیمی ادارے، محققین و ادیب دوستوں اور تخلیق کاروں کو پریشان کیے بغیر مختلف زمانی طبقوں کے موضوعات اور قاری ذہن میں رکھتے ہوئے اس کی ضرورت کے اعتبار سے اسے مواد پہنچا رہے ہیں اور ایسا مواد تیار کرنے والوں کی خوب ہمت افزائی بھی کر رہے ہیں۔ اس لیے ادب و ادیب کو آج بھی Leading Roll والی حیثیت حاصل ہے۔ اس سلسلے میں کہنے کی بات یہ ہے کہ ترقی یافتہ ممالک کی جامعات میں ادب کے مضمون سے وابستہ تمام نصابات کے مطالعے کے بعد ادب کو نئے انداز میں پڑھائے جانے والے مختلف کورسز کا تعارف پیش کیا جانا چاہیے۔^۷

ہماری جامعات و تعلیمی اداروں میں ادب کو روایتی انداز کے ساتھ باقاعدہ تعلیمی انداز میں پڑھانے کی ضرورت ہے۔

مدرس افسانہ کی بہتری کے لیے موجودہ صورت حال کے پیش نظر یہ ضروری ہے کہ معلم افسانہ مدرس کرتے ہوئے اپنے طلباء سے تنقیدی و تحقیقی کام طلب کریں اور ساتھ ہی تجزیاتی عمل بھی درکار ہوگا۔ اس کام کے خاص نمبر یا امتیازات ہوں گے اور معلم طالب علم کی تنقیدی بصیرت و شعور کے مختلف زاویوں سے واقف ہوگا۔

حوالہ جات

- ۰۔ صدرشعیر ارووہ شہر ان یونیورسٹی، ایران۔
- ۱۔ حسین فراقی، معاصر اردو ادب: نثری مطالعات (لاہور: کلیہ علوم اسلامیہ و شرقیہ، پنجاب یونیورسٹی، اکتوبر ۲۰۰۶ء)۔
ص ۱۳۔
- ۲۔ حفیظ فوقہ، حسین، ترقی پسند افسانے: ایک نمائندہ انتخاب (اسلام آباد: انجمن، اگست ۲۰۰۳ء)، ص ۱۔
- ۳۔ ذوالفقار احسن، ادب اور عصر حاضر مرتب ڈاکٹر عابد سیال (راولپنڈی: فیض الاسلام پرنٹنگ، نومبر ۲۰۰۸ء)، ص ۱۳۹۔
- ۴۔ فوزیہ اسلم، اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات (اسلام آباد: یو۔ پی۔ اکاڈمی، مارچ ۲۰۰۷ء)۔
ص ۱۳۷۔
- ۵۔ ایضاً، ص ۷۔
- ۶۔ شفیع الہم، ”اروہ تہذیب پاکستانی تصویر میت: ایک جائزہ“ مجلہ اخبار اردو اسلام آباد (جولائی ۲۰۰۷ء) ص ۶۲۔
- ۷۔ محمد یوسف خٹک، ”عالمگیریت اور ادب پڑھنے کے جدید رجحانات“ مجلہ خیالیں پشاور (۲۰۰۶ء) ص ۱۲-۱۳۔

مآخذ

- ۱۔ احسن، ذوالفقار۔ ادب اور عصر حاضر مرتب ڈاکٹر عابد سیال۔ راولپنڈی: فیض الاسلام پرنٹنگ، نومبر ۲۰۰۸ء۔
- ۲۔ اسلم، فوزیہ۔ اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات۔ اسلام آباد: یو۔ پی۔ اکاڈمی، مارچ ۲۰۰۷ء۔
- ۳۔ الہم، شفیع۔ ”اروہ تہذیب پاکستانی تصویر میت: ایک جائزہ“۔ مجلہ اخبار اردو اسلام آباد (جولائی ۲۰۰۷ء)۔
- ۴۔ خٹک، محمد یوسف۔ ”عالمگیریت اور ادب پڑھنے کے جدید رجحانات“۔ مجلہ خیالیں پشاور: شعیر ارووہ جامعہ پشاور (۲۰۰۶ء)۔
- ۵۔ فراقی، حسین۔ معاصر اردو ادب: نثری مطالعات۔ لاہور: کلیہ علوم اسلامیہ و شرقیہ، پنجاب یونیورسٹی، اکتوبر ۲۰۰۶ء۔
- ۶۔ فوقہ، حفیظ، حسین، ثار۔ ترقی پسند افسانے: ایک نمائندہ انتخاب۔ اسلام آباد: انجمن، اگست ۲۰۰۳ء۔

ایم خالد فیاض *

افسانہ: بحیثیت صنف ادب

ایم خالد فیاض ۳۶۹

ادبی تاریخ پر نظر ڈالیں تو اصناف کی شکست و ریخت اور نمود و نشو و نما کا عجب تماشا دکھائی دیتا ہے۔ اپنے اپنے ادوار میں پر شکوہ اصناف، آنے والے ادوار میں، وقت کے سامنے اپنی بے دست و پائی کے باعث کس طرح فنا کے گھاٹ اترتی رہیں اور دوسری طرف نئی نئی اوج پاندائی دنوں کی کم مائیہ اصناف کس طرح بالیدہ ہو کر مائل بہ عروج ہوتی رہیں، یہ ایک دلچسپ مطالعہ ہے۔ یہ حقیقت روشن ہے کہ ادبی تاریخ کے مختلف ادوار میں مختلف اصناف ایک طرف دم توڑتی رہی ہیں تو دوسری طرف جنم لیتی رہی ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ بعض اصناف پیدا ہونے کے کچھ ہی عرصے بعد یعنی شیر خوارگی کے عالم میں مرنے دیکھی گئی ہیں اور بعض نے ایسی بھرپور زندگی پائی اور پھلی پھولیں کہ ایک زمانہ ان کا معترف ہوا، یہ الگ بات کہ آخر کار فنا ان کا بھی مقدر ٹھہرا۔ مطلب یہ کہ اصناف کی زندگی، وقت اور حالات کے تقاضوں پر منحصر ہوتی ہے۔ کوئی صنف جب تک وقت کے تقاضوں کو سمجھاتی ہے، زندہ رہتی ہے اور جب اس میں ان تقاضوں کا ساتھ دینے کی قوت و طاقت نہیں رہتی، فنا کے گھاٹ اتر جاتی ہے۔ وقت کسی صنف سے کوئی رعایت برتنے پر ماضی نہیں ہوتا اور نہ ہی کسی صنف کے تاریخی کارناموں کو خاطر میں لاتا ہے۔

یہ ہی وجہ ہے کہ دنیا بھر کے ادب کی بڑی بڑی اصناف مثلاً رزمیہ، داستان، تمثیل، مثنوی وغیرہ اپنے وجود کو قائم نہ رکھ سکیں۔ ناول کو جدید عہد کا رزمیہ کہہ کر رزمیہ کی اہمیت کا احساس تو دلایا جاسکتا ہے لیکن اپنی تمام تر

تاریخی اہمیت کے باوجود آج رزمیہ لکھا نہیں جاسکتا۔ مولانا روم کی مثنوی معنوی کو دنیا کے عظیم ادب میں تو جگہ دی جاسکتی ہے مگر آج اس طرز پر مثنوی لکھنے کا خیال پیدا نہیں کیا جاسکتا۔ اساطیر اور داستانوں پر جارج فریزر (George Frazer) اور لیوی اسٹراس (Lévi-Strauss) جیسے مفکرین تحقیقی کام کر کے ان کی نئی معنویت تو اجاگر کر سکتے ہیں مگر داستان کی صنف کو رواج نہیں دے سکتے۔ آج کون سی صنف تخلیقی امکانات کا اظہار یہ بن سکتی ہے اس کا تعین وقت اور مخصوص عہد کرتا ہے۔

دوسری طرح ہم یہ بات یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ آج جو صنف زندہ ہے وہ ضرور وقت کے کسی نہ کسی تقاضے اور ضرورت کو نبھار رہی ہے۔ پھر یہ بھی خاطر نشان رہے کہ ایک وقت اور ایک مکان میں صرف ایک ہی صنف حیات نہیں ہوتی۔ ایک زمان اور ایک مکان کے باوجود متعدد اصناف سانس لے رہی اور زندگی کر رہی ہوتی ہیں۔ یہ ممکن نہیں کہ کوئی ایک صنف تنہا، زمان و مکان کے تمام تقاضوں کو نبھائے۔ قدیم عہد میں کوئی ایک آدھ مثال ہو تو جو حساب قدیم پیچیدہ انسانی روابط اور کشاکش حیات کے مظاہر بھی وقوع پذیر نہیں ہوئے تھے، ورنہ آج کے اس عہد میں کوئی سی بھی ایک صنف زندگی اور اس کے تمام تعلقات پر محیط ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتی کیونکہ ہر صنف کا ایک دائرہ کار ہوتا ہے، اس سے باہر یا اس سے ماورا اس کی رسائی ممکن نہیں ہوتی۔ اس لیے یہ کہا جاسکتا ہے کہ جو صنف زمان و مکان کے جس عہد میں زندہ ہے اس کی جگہ کوئی اور صنف نہیں لے سکتی، چاہے اس کا دائرہ کار اس سے کتنا ہی بڑا یا چھوٹا کیوں نہ ہو۔

افسانے (مختصر افسانہ) کی بحیثیت صنف ادب اہمیت کا اندازہ ہم اسی بنیاد پر لگا سکتے ہیں اور دیگر اصناف میں، جو اپنے دائرہ کار میں بے شک افسانے سے بڑی اصناف ہیں، افسانے کے وجود کا جواز فراہم کر سکتے ہیں۔ یہ کہنے میں کوئی ممانعت نہیں کہ افسانہ، شاعری یا ناول کی جگہ نہیں لے سکتا مگر یہ کہنے میں بھی کوئی باک نہیں کہ شاعری اور ناول بھی افسانے کی جگہ لینے سے معذور ہیں۔ یہ درست ہے کہ انسان کی جن جذباتی اور احساساتی ضرورتوں کو شاعری پورا کر سکتی ہے اور ناول جس فریم میں تھلاتی اور واقعاتی پہلوؤں کو اجاگر کر کے تسکین کا سامان فراہم کر سکتا ہے، افسانہ اس کا دعویدار نہیں ہو سکتا۔ مگر افسانہ اپنے فریم میں انسان کی جس جمالیاتی حظ کا اہتمام کرتا ہے اور بیک وقت جس طرح اس کے احساساتی اور تھلاتی پہلوؤں کو شدت سے متاثر کرتا ہے، شاعری اور ناول دونوں اس اعجاز سے محروم ہیں۔ اور اسی لیے یہ کہا گیا کہ:

افسانے کا خود اپنا وجود اس نکتے میں ہے کہ ناول نہیں ہوتا۔^۱

اور یہ بات ہر صنف پر صادق آتی ہے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ناول کا خود اپنا وجود اس نکتے میں ہے کہ وہ افسانہ یا ڈراما نہیں ہوتا۔ یا فکشن کا اپنا وجود اس نکتے میں ہے کہ وہ شاعری نہیں ہوتا وغیرہ وغیرہ۔

فکشن کی اصناف ہونے کے ساتھ افسانے کا تقابلی ناول سے ضرور ہوتا ہے اور ہونا بھی چاہیے کہ تقابلی ہی وہ ذریعہ ہے جس سے کسی صنف کی تعریف، اس کی حدود اور اہمیت کا تعین کرنے میں بڑی مدد ملتی ہے لیکن تقابلی کرتے وقت وہ ناقدین جو معرکہ آزمائی پر اتر آتے ہیں اور کسی ایک کی فتح اور کسی دوسرے کی شکست کو ہی تقابلی مطالعے کا ماحصل سمجھتے ہیں، وہ اصناف کے ساتھ بڑی زیادتی کرتے ہیں۔ تقابلی، تفہیم کا وسیلہ ہے، دو اصناف کے درمیان جنگ و جدل اور معرکے کی فضا قائم کرنا اس کا مطالعاتی منصب ہرگز نہیں ہے۔ تقابلی مطالعے سے دو اصناف (یا دو شعرا یا دو ادبا وغیرہ) میں افتراق و اشتراک کی جملہ صورتیں سامنے لائی جاتی ہیں اور پھر ان دو اصناف کی اپنی اپنی حدود اور دائرہ کار کا تعین ہوتا ہے جو صنف کی تفہیم اور تعریف کرنے میں معاونت کرتا ہے۔

ایم خالد نقی

افسانے کے بارے میں بڑی دیر تک یہ خیال رہا کہ یہ ناول کی تصغیری صورت ہے یا اس کی ارتقائی شکل ہے اور اس کی ایک جہ یہ تھی کہ ابتدا میں لکھنے والوں کے ہاں افسانہ سچ مچ ناول ہی کی ایک مختصر شکل تھا اور سوائے اختصار کے اس میں اور ناول میں فنی سطح پر اور کوئی فرق نہیں تھا۔ لیکن جلد ہی افسانے نے اپنے خدوخال وضع کر لیے اور ناول کے بہت قریب ہونے کے باوجود بہت دور ہو گیا۔ اس نے زندگی کے ایسے پہلوؤں سے اپنے تعلق کو استوار کیا جنہیں وسعت اور پھیلاؤ سے کوئی نسبت نہیں لہذا اختصار میں بھی معنویت کی دنیا میں سمودینا اور کچھ نہ کہہ کر بھی بہت کچھ کہہ دینا افسانے کے فن کی بنیادی خصوصیت ٹھہری۔

افسانہ، ناول کے مقابلے میں زندگی کے ایسے پہلوؤں کا انتخاب کرتا ہے جو اپنی معنویت مختصر کیوں پر ہی اجاگر کر سکتے ہیں اور یہ ہی وہ نکتہ ہے جس پر غور و توجہ کی ضرورت ہے کیونکہ یہی بات ناول کی موجودگی میں افسانے کے وجود کا بنیادی جواز ہے۔ زندگی کے کچھ اسرار اور حقیقتیں ایسی ہیں جو صرف افسانے کی صنف کی صورت میں ہی منکشف ہوتی ہیں، دوسری اصناف اور ہیئتیں ان کے اظہار کے لیے مناسب پیرایہ اختیار نہیں کر سکتیں۔

اگر ناول کو افسانے پر محض اس حوالے سے فوقیت دی جائے کہ اس کا کیوں نیا وہ وسیع ہے، جس کی وجہ سے کرداروں کا ہجوم، واقعات کی کثرت اور زمان و مکان کی وسعت نظر آتی ہے تو پھر ہمیں یہ ماننا ہوگا کہ نسیم حجازی کے ناول چیخوف (Chekhov) کے مختصر افسانوں پر فوقیت رکھتے ہیں اور ہم اس بنیاد پر کہہ سکتے ہیں کہ نسیم حجازی، چیخوف سے بڑے فن کار ہیں لیکن یہ بات کس قدر مضحکہ خیز ہے اس کا اندازہ کرنا مشکل نہیں۔ یہاں یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ ایک تیسرے درجے کے ناول نگار کا پہلے درجے کے افسانہ نگار سے تقابل کر کے اپنی مرضی کے مطابق نتیجہ اخذ کرنے کی کوشش کی جارہی ہے لیکن اس سے اتنی بات ضرور واضح ہو جاتی ہے کہ محض کسی صنف کے کیوتوں کا پھیلاؤ اس میں اس وقت تک بڑے پن کا باعث نہیں بنتا جب تک اسے برتنے والا فن کار بڑا نہ ہو۔ بہر حال ہم ایک دوسری مثال کی طرف آتے ہیں۔ گورکی (Gorky) کو لیجیے، جس کی شہرت بطور ناول نگار کسی شک و شبہ سے بالا ہے اور ماں اس کی شناخت مانا جاتا ہے، کیا بطور افسانہ نگار اس کی اہمیت کا انکار کیا جاسکتا ہے؟ جن لوگوں نے اس کا افسانہ ”ایک عورت اور چھبیس مرد“ پڑھ رکھا ہے وہ خوب اچھی طرح جانتے ہیں کہ یہ افسانہ گورکی کے ناول ماں سے کسی طور کم درجے کی تخلیق نہیں بلکہ اگر ہم غور کریں تو شاید ماں فنی سطح پر دوستوفسکی (Dostoyevsky) کے ناولوں جرم و سزا اور ایڈیٹ، ٹالسٹائی (Tolstoy) کے جنگ اور امن، فلائیئر (Flaubert) کے مادام بواری، ہرمن میلویل (Herman Melville) کے موہی ڈک، ہنری جیمز (Henry James) کے دی پورٹریٹ آف امے لیڈی اور گارشیا مارکیز (Garcia Marquez) کے ننہائی کے سو سال جیسے ناولوں کا مقابلہ نہ کر سکے لیکن اس کا یہ افسانہ ”ایک عورت اور چھبیس مرد“ دنیا کے کسی بھی افسانے کے مقابل رکھا جاسکتا ہے۔ اس کے علاوہ سارتر (Sartre)، کامیو (Camus)، کانکا (Kafka) اور ہرمن ہسے (Hermann Hesse) جیسے فن کار موجود ہیں جنہوں نے کامیاب ترین ناول لکھنے کے باوجود افسانے لکھے اور انھیں صرف ان کے منہ کے ذائقے کی تبدیلی کہہ کر ٹالا نہیں جاسکتا کیونکہ اگر آپ کانکا کے دی ڈرائل کے کردار ”K“ کے ذکر کے بغیر جدید فکشن پر بات نہیں کر سکتے تو اس کے افسانے ”میتامورفوسس“ کو بھی نظر انداز نہیں کر سکتے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ایک کامیاب ناول نگار کی وہ کون سی ضرورت ہے جو اس سے افسانہ لکھواتی ہے؟ وہ کیا بات ہے جو یولی سیز لکھنے والے ناول نگار جیمز جوائس (James Joyce) سے ڈبلیو جے

افسانے دکھواتی ہے؟ جو کامیو کو آؤٹ سائڈر اور طاعون پراکتفا کرنے نہیں دیتی اور وہ افسانے لکھنے پر مجبور ہو جاتا ہے؟ ”ایک عورت اور چھبیس مرد“ میں کیا بات ہے جو ماضی میں نہیں ہو سکتی؟ ناول میں اگر سب کچھ بیان ہو سکتا ہے، زندگی اگر تمام تر وسعتوں کے ساتھ سمجھائی جاسکتی ہے، طرح طرح کے کردار اکٹھے ہو سکتے ہیں تو ناول نگاری پر مجبور رکھنے والے تخلیق کاروں کو افسانے کی ضرورت کیوں؟ اس سوال کا جواب یہ ہے کہ جو بات افسانے کی صنف میں آنا ہو سکتی ہے وہ ختم صنف ہونے کے باوجود ناول میں آنا نہیں کی جاسکتی ناول ہم پر جو حقیقتیں اور دنیا میں منکشف کرتا ہے اور جس مجموعی تاثر کو ابھارتا ہے اس کی اہمیت اپنی جگہ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ ناول اس حقیقت کو بیان کرنے یا اس تاثر کو ابھارنے سے قاصر ہے جو افسانہ ابھار سکتا ہے۔ ”ایک عورت اور چھبیس مرد“ میں زندگی اور انسانی نفسیات کی جس حقیقت کو جس انداز سے آشکار کیا گیا ہے وہ ناول میں ممکن ہی نہیں۔

موپاساں (Maupassant) کے ”ٹیکسٹس“ میں جو باریک نکتہ سمجھایا گیا ہے وہ ناول کے فارم میں اظہار پا ہی نہیں سکتا۔ موپاساں تو خیر افسانہ نگاری تھا، گورکی اگر اپنے اس افسانے کو ناول کی شکل دینے کی کوشش کرتا تو اس بات سے وہ بھی آگاہ تھا کہ بات نہیں بن سکتی تھی۔ لہذا ہم اگر ایک طرف دوستوفسکی (Dostoyevsky)، ٹالسٹائی (Tolstoy)، ترمکینف (Turgenev)، فلائیبر (Flaubert)، بالزاک (Balzac)، ہرمن میلبل (Herman Melville)، گارشیا مارکیز (Garcia Márquez)، ہنری جیمز (Henry James) اور جیمز جوائس (James Joyce) جیسے ناول نگاروں کی تخلیقات سے روشنی لیتے ہیں تو دوسری طرف موپاساں (Maupassant)، چیخوف (Chekhov)، کیٹھرین مینسفلڈ (Katherine Mansfield)، ایڈگر ایلن پو (Edgar Allan Poe)، اوہنری (O. Henry)، ہاتھورن (Hawthorne) جیسے مختصر افسانہ نویسوں سے بصیرت حاصل کرتے ہیں اور اسی لیے دنیا کے ادب میں ہمیں گورکی (Gorky)، کانکا (Kafka)، ڈی ایچ لارنس (D. H. Lawrence)، ورجینیا وولف (Virginia Woolf)، سارتر (Sartre)، کامیو (Camus) اور ہرمن ہسے (Hermann Hesse) جیسے فن کار ملتے ہیں جو بیک وقت ناول نگاری اور افسانہ نویسی سے کام لیتے ہیں کیونکہ وہ اس بات کا ادراک رکھتے ہیں کہ ہر دو اصناف کے اپنے تقاضے ہیں اور جو تقاضا ایک صنف پورا کر سکتی ہے، وہ دوسری نہیں کر سکتی۔

ہمارے ہاں اس کی بڑی مثال پریم چند کا ”کفن“ ہے۔ پریم چند نے جو انکشاف ”کفن“ میں کیا ہے وہ گمنامان

میں نہیں ہو سکتا تھا۔

اسی لیے افسانہ ناول بہت سے فنی عناصر کے اشتراک کے باوجود الگ الگ اصنافِ ادب ہیں اور ان دونوں میں فرق محض ضخامت یا حجم کا نہیں ہے بلکہ مزاج کا فرق ہے جو افسانے کو افسانہ اور ناول کو ناول بناتا ہے کیونکہ بہت سے ایسے ناول ہیں جو مختصر دورانیے پر مبنی ہوتے ہیں اور بہت سے ایسے افسانے ہیں جو کائنات کی وسعتوں کو سمیٹنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اصل میں افسانہ اختصار کی پابندی کرتا ہے اور اختصار کا تعلق اب ضخامت کی کمی سے نہیں رہا بلکہ اصطلاحی معنی میں:

اب اختصار کا مطلب یہ ہو گیا ہے کہ افسانہ نگار نے اپنی بات کو ایجاز کی حد تک پہنچایا ہے یا نہیں؟ کیا تمام غیر ضروری افراد، مکالمات اور کائنات چھانٹ دیے گئے ہیں اور صرف وہی افراد باقی رہ گئے ہیں جن کی موجودگی مطلوبہ تاثر پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے؟۔۔۔ یہاں یہ بھی ملحوظ رکھنا پڑتا ہے کہ اس غایت کو حاصل کرنے میں افسانہ نویس نے ضروری اجزا تو فراموش نہیں کر دیے؟^۲

اس میں شک نہیں کہ اختصار اور تاثر کی شدت وہ بنیادی اوصاف ہیں جو فنی سطح پر ناول اور افسانے کے درمیان خط فاصل کھینچتے ہیں کیونکہ افسانے میں جو اختصار، کساؤ اور گھٹاؤ ہوتا ہے وہ بالعموم ناول میں نہیں ہوتا۔ (ناول میں بھی ایک طرح کا اختصار ہوتا ہے خاص طور پر جدید ناول اختصار کی طرف مائل ہے جس پر بحث آگے آئے گی۔) پھر یہ کہ:

افسانے کا اختتام پر کسی خیال، فکر، تجربے یا جذباتی ردِ عمل کی جو نمونہ ہوتی ہے اور اس نمونہ کے نتیجے میں جو تاثر سامنے آتا ہے، یہ سب کچھ ناول میں مفقود ہوتا ہے۔^۳

چونکہ افسانے کا اختصار اس کے موضوع اور تاثر کی شدت کو بڑھانے کا موجب ہوتا ہے لہذا لازمی عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس لیے افسانہ نگار کے لیے یہ ضروری ہوتا ہے کہ وہ کوئی لفظ، کوئی واقعہ، کوئی کردار، کوئی مکالمہ، اضافی، غیر ضروری اور غیر متعلقہ افسانے میں شامل نہ ہونے دے جس سے طوالت کا احساس ہو۔ اختصار کی اس صفت کو اسطونے الیسا اور رزمیے کے درمیان فرق کرتے ہوئے بھی سراہا تھا۔ وہ لکھتا ہے:

مجتہز اثر سے بہت لطف حاصل ہوتا ہے لیکن طوالتی اور بہت زیادہ وقت لینے والے اثرات سے اتنا لطف نہیں حاصل ہو سکتا۔ مثلاً اگر سوفوکلز (Sophocles) کے ڈرامے آئے ڈی

پس، کے طول کو ایلینڈ کے برابر بڑھا دیا جائے تو اس میں وہ لطف نہیں رہے گا۔^۴

یہاں ارسطو سے یہ سوال ضرور پوچھا جاسکتا ہے کہ اگر ”ایلینڈ“ کی طوالت کو ”اے ڈی پس“ کے برابر گھٹا دیا جائے تو کیا اس میں لطف رہے گا؟ مطلب یہ ہے کہ طوالت کی کمی بیشی کا تعین صنف کی بنیاد پر ہوتا ہے۔ ارسطو جس طول کو ”اے ڈی پس“ کے لیے بے لطفی کا باعث سمجھ رہا ہے وہ ”ایلینڈ“ یا کسی اور درجے کے لیے ناگزیر اور با صنف لطف ہے یعنی طوالت جب کسی تقاضے کو نبھانے کے لیے ہو تو فنی طور پر وہ قابل اعتراض نہیں ہوتی اور نہ بے لطفی کا باعث بنتی ہے اور اگر اس سے لطف نہیں آتا تو یہ اس صنف کا قصور نہیں، آپ کی بد مذاقی کا ثبوت ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ آئنا کارینینا میں تفصیلات کا بیان بے لطف ہے۔ اگر کوئی ان تفصیلات کا ناول کے اصل واقعات سے نامیاتی رشتہ تلاش کرنے سے قاصر ہے تو یہ قصور اس کا ہے۔ یعنی ناول میں تفصیلات یا طوالت غیر ضروری نہیں ہوتی، وہ اپنا جواز رکھتی ہے۔ (یہاں فنی سطح کے بڑے ادبی ناولوں کی بات ہو رہی ہے۔) ناول کی وسعت اور موضوع کے پھیلاؤ کا تقاضا ہوتا ہے کہ ایسی تفصیلات بیان کی جائیں جو ناگزیر ہوں۔

ایم خالد نقی ص ۲۷۵

مختصر افسانے کے فن کا انیسویں صدی کے آخر میں آغاز ہوا اس لیے اس کے آغاز کا سرا منعتی انقلاب کے ساتھ جڑتا ہے، جس نے انسانی صورت حال کو بدل کر رکھ دیا تھا۔ ایک خیال یہ ہے کہ صنعتی انقلاب کی وجہ سے زندگی میں جو چیز رفتاری آئی اور اس کی وجہ سے وقت کی کمی کا جوا حساس پیدا ہوا اس نے مختصر افسانے کے فن کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔ ولیم بوائڈ (William Boyd) کے خیال میں:

مغرب کی منشا قنائیہ کے ماحصل میں جو صنعتی انقلاب وارد اور ارتقاء پذیر ہوا اس کے نتیجے میں اور بالخصوص نچلے متوسط طبقے میں شرح خواندگی بڑھی، ساتھ ہی ان کی اسامی حیوانی و نفسانی ضرورتوں کو پورا کرنے کے بعد خوش وقتی (اور روحانی بالیدگی) کے لیے دن کے چوبیس گھنٹوں میں جو وقت بچا اس میں ناول جیسے طویل بیانیے کے لیے نیا دل جمعی میسر آسکتی تھی اور شوقت۔^۵

اس خیال کو ایک حد تک درست کہا جاسکتا ہے کیونکہ یہ صحیح ہے کہ انیسویں صدی کے آخر تک انسان، صنعتی انقلاب کی وجہ سے کافی مصروف ہو گیا تھا اور اس کے پاس فرصت کے لمحات اب بہت کم تھے اس لیے اس کی جمالیاتی اور فنی تسکین کے لیے ایسی اصناف کا پیدا ہونا ضروری بھی تھا کہ جن میں زیادہ وقت صرف نہ ہو اور

اسی صورت حال میں مختصر افسانے کی بنیاد بھی رکھی گئی لیکن ہم یہ بھی فراموش نہیں کر سکتے کہ اگر ایک طرف صنعتی انقلاب نے انسان سے فرصت کے لحاظ سے تھیں لیے تو دوسری طرف اس نے انسان کے مزاج کو بھی بدلا، اس کی ضروریات، اس کے تقاضوں کو بھی متاثر کیا اور اس انسان کے تجربات میں جو تنوع آیا، اس کی نظر میں جو وسعت پیدا ہوئی اور زاویہ نظر میں جو تبدیلی آئی اس نے نئی نئی اصناف کو تخلیق کرنے میں زیادہ اہم کردار ادا کیا۔ اور صرف نئی اصناف کو ہی تخلیق نہیں کیا بلکہ پہلے سے موجود اصناف میں ہیئت اور اسلوب کے نئے نئے تجربے کیے گئے اور انھیں نئے سانچوں میں ڈھالا گیا۔ اختصار اگرچہ افسانے کے ساتھ مشروط ہو گیا کیونکہ یہ اس کا سبب الاسباب تھا لیکن اگر ہم غور کریں تو معلوم ہوگا کہ اس دور کی تمام اصناف، اختصار کو اپنائی دکھائی دیتی ہیں۔ اب برادرز کرامازوف، ایڈیٹ، آڈنا کارینینا اور وار اینڈ پیس جیسے ضخیم ناول لکھنے کا رواج نہ رہا بلکہ آؤٹ سائیڈ، دی فال، دی ویوز، لائٹ ہاؤس، دی ڈرائل اور الکیمسٹ جیسے مختصر ناول منعقد ہو دیر آنے لگے۔ یوں بھی اگر ہم ”کہانی“ کی ابتدا سے آج تک کی ارتقائی صورتوں پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ یہ بتدریج اختصار کی طرف مائل رہی ہے اور اس کے پیچھے انسان کی تہذیبی اور تمدنی زندگی کا ہاتھ ہے۔ جیسے جیسے انسان دشت و دریا کی وسعتوں اور فطرت کی آزا و فضاؤں کو چھوڑ کر تہذیب و تمدن کے حصاروں میں سمٹا گیا ویسے ویسے کہانی کا کیوں اور قد بھی چھوٹا ہوتا گیا۔

بہر حال اس جدید اور صنعتی عہد میں ناول ایک طرف، شاعری میں بھی طویل اصناف ناپید ہونے لگیں اور مختصر اصناف جلوہ گر ہوئیں۔ غرض یہ کہ اختصار اس دور کا مجموعی تخلیقی رویہ قرار پایا۔ ان اصناف نے بدلتی ہوئی زندگی کے تقاضوں کے تحت نہ صرف ”اختصار“ کو فنی لازمہ بنایا بلکہ پرانی اور نئی اقدار کی کش مکش، پرانے رشتوں کی شکست و ریخت، نئے رشتوں کی سطحیت اور زندگی کی بڑھتی ہوئی پیچیدگی کو بیان کرنے کا ایک وسیلہ بھی جانا۔ مختصر افسانے نے اس زندگی کے نوع بہ نوع تجربات اور انسانی زندگی کے جذبات و احساسات میں سے ان کا انتخاب کر لیا جن کا شاعری یا ناول اظہار کرنے سے قاصر نظر آئے کیونکہ ناول اور شاعری کی متعدد اصناف اختصار کے باوجود اپنی بنیادی شعریات اور فنی لوازمات کے تابع رہیں جس کی وجہ سے وہ کئی ایسے نئے تجربات اور احساسات کو گرفت میں لینے اور ان کا احاطہ کرنے سے معذور تھیں جنہیں زیادہ بہتر انداز میں افسانہ بیان کر سکتا تھا، کیونکہ افسانے کی شعریات اسی دور کی مرتب کردہ تھی۔ لہذا ناول اور افسانے میں فرق انسان کے

world view کا فرق نہیں ہے جیسے کہ ناول اور داستان میں ہے۔ افسانے اور ناول میں فرق انسانی تجربوں اور حقیقتوں کی مختلف نوعیتوں کے بیان کا ہے، اور اسی لیے افسانے نے اپنی نئی شعریات اور اصول وضع کیے۔ ہمیں افسانے کو اس تناظر میں سمجھنے کی ضرورت ہے۔ لہذا وہ ناقدین جو افسانے کو ”فسانہ“ کی پرانی روایت سے جوڑتے ہیں، ان کی بات سے اتفاق مشکل ہے۔ روایت کے تسلسل اور کچھ عناصر کا اثر اپنی جگہ مگر حقیقت یہ ہے کہ افسانہ فی حقیقت سے ایک بالکل نئی ادبی صنف ہے، ایک جدید فن ہے اور جدید زندگی کا اظہار یہ ہے۔ اس لیے ہمیں الزبتھ بوین (Elizabeth Bowen) کی اس رائے سے قطعاً انکار نہیں جو اس نے اپنی کتاب *The Faber Book of Modern Stories* کے پیش لفظ میں رقم کی ہے کہ:

افسانہ ایک جدید فن ہے اور اس صدی کی پیداوار ہے۔^۶

اب سوال یہ بھی ہے کہ افسانے کا یہ جدید فن کیا ہے؟ اس کی نوعیت کیا ہے؟ ہم کن معنوں میں افسانے کے فن کو جدید قرار دے رہے ہیں؟ اس کے لیے چیخوف (Chekhov) کا ایک اقتباس دیکھنا ضروری ہے۔ یہ اقتباس اس کے ایک خط کا ہے جو اس نے ایک افسانہ نگار کی کہانیوں پر اپنی رائے دیتے ہوئے لکھا تھا۔ وہ لکھتا ہے:

تمہارے افسانوں میں وہ جامعیت نہیں ہے جو چھوٹی چیزوں کو زندہ بنا ڈالے، تمہارے افسانوں میں ہر مندی بھی پائی جاتی ہے، قربانت اور ادبی احساس بھی۔ لیکن ان میں آرٹ بہت کم ہوتا ہے۔۔۔ ایک پتھر سے چہرہ بنانے کے معنی یہ ہیں کہ اس میں سے وہ تمام حصے کاٹ کر پھینک دیے جائیں، جو چہرہ نہیں ہیں۔^۷

اب اگر غور کریں تو چیخوف (Chekhov) دو باتیں بالکل واضح کرتا ہے۔ ایک تو یہ کہ افسانہ چھوٹی چیزوں کو زندہ بنادینے کا فن ہے اور دوسرا یہ کہ غیر ضروری اور غیر متعلقہ اجزاء کو الگ کرنا تاکہ جو چیز زندہ کی گئی ہے اس کے خدو خال بالکل واضح نظر آئیں۔ اسی لیے تمام ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ اختصار اور وحدت تاثر افسانے کے بنیادی عناصر ہیں جن کے بغیر افسانے کی شناخت ممکن نہیں۔ چاہے کسی افسانے میں پوری کائنات کیوں نہ سما جائے اگر اس نے جامعیت کے ساتھ اسے سمویا ہے اور تاثر کی وحدت کو ملحوظ ہونے نہیں دیا تو وہ افسانہ ہے۔ اور سب سے بڑی بات یہ کہ بظاہر وہ غیر معمولی باتیں، اشیاء، حرکات، معاملات وغیرہ جنہیں معمول

میں قابل اعتناء سمجھا جائے، افسانہ نگاران کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور نہ صرف متوجہ ہوتا ہے بلکہ انھیں غیر معمولی بنا کر ان کی اہمیت کو منوالیتا ہے اور شاید اسی لیے ہنری جیمز (Henry James) افسانے کو ”خوب صورت، چمک دار چیز اور نمایاں ہیرا“^۸ تصور کرتا ہے۔ لہذا کچھ ناقدین جب افسانے کو ادب اور آرٹ میں ہی شامل نہیں سمجھتے تو حیرت ہوتی ہے۔ مثلاً محمود ہاشمی لکھتے ہیں:

ان دنوں افسانہ مختصر ہو یا طویل، یہ خالص ادب کے دائرے میں نہیں آتا۔ ادب یا لٹریچر یا آرٹ نام ہے شاعری، مصوری، موسیقی کا، لیکن یہ افسانہ بے چارہ خواہ مخواہ گہوں کے ساتھ نگہن کی طرح ادب کے چکر میں پڑا پس رہا ہے۔^۹

اور ٹمس الٹمن فاروقی تو افسانے کو بہت سی وجوہ کی بنا پر فروغی، چھوٹی اور غیر اہم صنف ادب قرار دیتے ہیں اور ان میں سے ایک وجہ وہ یہ بیان کرتے ہیں کہ:

بڑی صنفِ سخن وہ ہے جو ہمہ وقت تبدیلیوں کی متحمل ہو سکے۔ افسانے کی چھوٹی یہی ہے۔ اس میں اتنی جگہ نہیں ہے کہ نئے تجربات ہو سکیں۔ ایک آدھا رتھوڑا بہت سلاطم ہوا اور بس۔^{۱۰}

جب کہ دوسری طرف ایسے ناقدین بھی ہیں جو ناول کو بھی آرٹ میں شامل نہیں کرتے اور یہاں وجہ اس کے کیسوں کی وسعت بن جاتی ہے اور وہ یوں کہ فنون لطیفہ کے اصول و ضوابط ناول کی طوالت کے باعث اس پر بہت کم منطبق ہوتے ہیں۔ اسی لیے ورجینیا وولف (Virginia Woolf) جیسی ناول نگار جو خود بھی ناول کے میدان میں مختلف تجربات کرتی رہی اور اس کی ہیئت اور اسلوب میں انقلابی تبدیلیاں لاتی رہی حتیٰ کہ اس کے دور کے دوسرے ناول نگار بھی اس صنف میں نئے نئے تجربات کرتے رہے، لکھتی ہے:

یوں تو ناول نے اپنے ارتقا میں انسان کے ہزاروں معمولی احساسات جگائے ہیں لیکن ایسے سلسلے کو آرٹ سے وابستہ کرنا فعلِ عبث ہے۔۔۔ آج کا کوئی نقاد یہ نہیں کہہ سکتا کہ ناول فن کی ایک شاخ ہے اس لیے اس کا فنی جائزہ لینا چاہیے۔^{۱۱}

اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا واقعی افسانہ اور ناول؛ آرٹ اور فن، حتیٰ کہ محمود ہاشمی کے بقول ادب میں بھی شامل نہیں ہیں؟ اور اگر افسانہ اور ناول ادب نہیں ہیں تو پھر یہ کیا ہیں؟ جواب یہ ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ ناول اور افسانہ فن بھی ہیں اور ادب بھی لیکن انھیں فن اور ادب سمجھنے کے لیے کچھ باتوں کو مد نظر رکھنا ضروری ہے۔ اصل میں جب نئی اصناف معرض وجود میں آتی ہیں تو آرٹ، فن اور ادب کی تعریفیں بھی نئی وضع کرنی پڑتی

ہیں۔ اگر پرانی تعریفوں میں تبدیلی نہیں کی جائے گی تو آنے والی اصناف واقعی آرٹ یا ادب نہیں کہلا سکیں گی۔ اسی طرح جب ہر صنف کو ایک ہی صنف کے معیار یا پیمانے سے ناپا جانے لگے تو بھی یہ ہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ اس لیے یہ جاننے کے لیے کہ نئی صنف، ادب ہے یا نہیں یہ ضروری ہے کہ ایک تو پرانے پیمانوں کی بجائے نئے پیمانے وضع کیے جائیں اور دوسرا یہ کہ ہر صنف کا پیمانہ اس صنف کو مد نظر رکھتے ہوئے یعنی اس صنف کے اندر سے تشکیل دیا جائے۔ پھر ہی یہ طے کیا جاسکتا ہے کہ نئی صنف، ادب یا فن ہے یا نہیں۔

محمود ہاشمی کا بھی ذکر ہوا جو افسانے کو ادب یا خالص ادب میں شمار نہیں کرتے (یہ خالص ادب کی اصطلاح بھی خوب ہے جو بتاتی ہے کہ ایک ادب یا خالص بھی ہوتا ہے مگر اس یا خالص ادب کی تعریف ہم کیا کریں گے؟) لیکن وہ اپنے اسی مضمون میں دوسری جگہ بڑی آسانی سے افسانے کو ادب مان لیتے ہیں۔ پہلے سوسن لینگر (Susanne Langer) کا وہ اقتباس دیکھیں جس کو بنیاد بنا کر محمود ہاشمی نے افسانے کو ”خالص“ ادب کی حدود سے باہر کیا ہے۔ سوسن لینگر لکھتی ہے:

میرا خیال ہے کہ افسانہ مخصوص طور پر ادب نہیں ہے اس کا نتیجہ بالکل مختلف ہے، اس میں صرف استعمال شدہ الفاظ کے حقائق ہوتے ہیں۔ البتہ یہ ادب سے قریب ضرور ہے، چونکہ اس کا بیان، اس کا تجرباتی تجربہ اور طرح نظر، ادب سے ملتا جلتا ہے لیکن مزاجاً فرق بھی ہے اور عام طور پر اس کے الفاظ مردہ الفاظ کی طرح وقت کے تسلسل سے عاری ہوتے ہیں۔ یوں سمجھیے جس طرح ادب کا کچھ تعلق مصوری اور فنِ تعمیر سے ہے، اسی طرح افسانہ بھی تخلیقی ادب کے متعلقین میں تو ہے لیکن خالص ادب نہیں ہے۔^{۱۲}

اسی بنیاد پر پہلے محمود ہاشمی ترقی پسند افسانہ نگاروں کی خوب خبر لیتے ہیں جب کہ بحث تو صنفِ افسانہ سے ہونی چاہیے تھی مگر گرفت میں لیا گیا ترقی پسند افسانہ اس طرح معلوم ہو گیا کہ محمود ہاشمی کے نزدیک افسانہ نہیں بلکہ ترقی پسند افسانہ، ادب اور فن کے زمرہ سے خارج ہے کیونکہ آگے چل کر متاثر شیریں، قرۃ العین حیدر اور دیگر جدید افسانہ نگاروں کو ”تخلیقی افسانہ نگار“ ثابت کرتے ہیں اور اس سارے معرکے میں وہ یہ بات بھول جاتے ہیں کہ انھوں نے اپنی بات کا آغاز کہاں سے کیا تھا۔ ہر حال اتنا ہے کہ وہ جدید افسانہ نگاروں کے تناظر میں افسانے کی تخلیقی اور فنی حیثیت تسلیم ضرور کر لیتے ہیں۔ یوں ہمیں معلوم ہو جاتا ہے کہ ابتدا میں انھوں نے جو مفروضہ قائم کیا تھا وہ محض ترقی پسند افسانہ نگاروں کے خلاف محاذ آرائی کی تیاری تھی جس کے لیے سوسن لینگر کی مدد

بھی حاصل کرنی گئی تھی۔

دوسری طرف ٹمس الزمیں فاروقی تو خیر افسانے کو کبھی ناول سے بھڑاتے ہیں تو کبھی جا شاعری کے مقابل کھڑا کرتے ہیں اور پھر خود ہی یہ کہنے لگتے ہیں کہ ”سیری یہ اوقات کہاں کہ تو شاعری کے مقابل کھڑا ہو سکے یا ناول کا سامنا کر سکے۔“ اور بے چارہ افسانہ، فاروقی کے رعب اور دبدبے کے آگے کانپتا ہوا یہ بھی نہیں پوچھ سکتا کہ حضور شاعری کے سامنے کھڑا ہونے کی جسارت میں نے کب کی تھی، آپ ہی مجھے زیر دہی تھیدٹ لائے اور شاعری کے مقابل کھڑا کر کے قدر و قامت کی چھوٹی بڑائی کا شوق فرمانے لگے۔

افسانے پر فاروقی کے اعتراضات پر سب سے اہم اعتراض یہ کیا جاسکتا ہے کہ آخر افسانے یا فکشن کو شاعری کی کسوٹی پر ہی کیوں پرکھا جائے؟ کیا یہ ضروری ہے کہ ہر صنف شاعری کے پیمانے پر پوری اترے؟ کیا زمان و مکان سے ماورا ہونے کی اہلیت ہی ہر صنف کی قدر و قیمت کا تعین کرتی ہے؟ اور یہ ہی خصوصیت ہر صنف کے لیے لازم ہے؟ کیا زمان و مکان کی پابند اصناف کی اپنی کوئی ادبی حیثیت نہیں؟ اور کیا ہمارا یہ بیان و قیغ ہو سکتا ہے کہ جس طرح فکشن یا افسانہ زمان و مکان کی پابندی کرتا ہے، شاعری نہیں کرتی لہذا شاعری، افسانے کے مقابلے میں کم تر صنف ہے؟ یقیناً نہیں۔ کیونکہ ایک صنف کے قدری پیمانوں سے دوسری صنف کی قدر و قیمت متعین کرنا کسی طور درست تنقیدی رویہ نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ افسانے کی صنف میں بھی تجربات کی رنگارنگی دیکھی جاسکتی ہے (ہاں اگر ان تجربات کی مقدار، شاعری میں تجربات کی مقدار سے کم ہو تو افسانہ ضرور قصور وار ہے) حتیٰ کہ یا نزام فاروقی کے سر ہی ہے کہ انھوں نے اپنے حمیدے شب خون میں افسانوی تجربات کی لئے کو ”کھیل تماشوں“ کی حد تک بڑھا دیا تھا۔ دوسرا یہ کہ افسانے میں شاعرانہ اوصاف بھی پائے جاتے ہیں، لیکن افسانہ مکمل شاعری بن جائے، اس سے وہ انکاری ہے۔ کیونکہ اس کی کچھ اپنی صنفی خصوصیات اور ضروریات بھی ہیں جنہیں صہمانے کی اسے بہر حال آزادی ہے۔ لیکن اس کی جامعیت، رمزیت، اشاریت جیسے عناصر سے شاعری کے قریب ضرور کرتے ہیں اور فکشن کی زبان تخلیقی بھی ہوتی ہے لیکن ان تمام خصوصیات کو افسانہ یا ناول اپنے انداز اور سلیقے سے برتتے ہیں۔

اصل میں تخلیقی حسیات کے اظہار کا وسیلہ الفاظ ہوتے ہیں لیکن یہ درست ہے کہ ادبی نثر اور شعر میں الفاظ کا استعمال مختلف نہج سے ہوتا ہے۔ نفاذوں کے ایک گروہ کا موقف یہ ہے کہ تخیل اور الفاظ کے مخصوص

استعمال کے نتیجے میں شعری فن پارے کی ایک منفرد ہیئت وجود میں آتی ہے جو اسے نثری فن پارے سے برتر بناتی ہے۔ جب کہ دوسرے فنکاروں کا کہنا ہے کہ اعلیٰ درجے کی تخلیقی صلاحیت کسی بھی صنف میں بلند پایہ فن پاروں کو جنم دے سکتی ہے۔

اگر ہم تجربے کو ادب اور فن کی اہم قدر جانتے ہیں تو ہر وہ صنف جو تجربہ بیان کرتی ہے اور یوں کچھ حقیقتوں کو منکشف کرتی ہے وہ ادب کے ذیل میں آتی ہے۔ کیا افسانہ تجربے کا اظہار اور بیان نہیں؟ اگر اس سوال کا جواب ہاں میں ہے تو افسانہ ادب بھی ہے اور فن بھی۔ ہاں یہ تجربہ پوری زندگی پر بھی محیط ہو سکتا ہے اور زندگی سے متعلق ایک لمحے پر بھی، لیکن افسانے میں پیش کیا گیا یہ تجربہ بصیرت افروز ہوتا ہے۔ یہ نکتہ افسانے کی انفرادیت کے بارے میں بہت وقیع ہے اور آصف فرخی کا یہ بیان بھی جو وہ جیمز جوائس (James Joyce) کے حوالے سے لکھتے ہیں:

افسانہ انکشاف اور آگہی کا ایک منور لمحہ ہے جو کوندے کی طرح لپکتا ہے، پھر نظر سے اوجھل ہوتا ہے۔ زندگی کے زمرہ عمل کے دوران بظاہر بہت معمولی، گھسے پٹے اشارے کنائے یا عام بات چیت کے دوران کوئی ایسی کیفیت ظاہر ہو جاتی ہے۔ manifestation جو اپنی اصل میں تقریباً روحانی ہے، اگرچہ اس کا تعلق مذہب سے نہیں، زندگی کے تجربے سے ہے۔ اس اچانک بصیرت کے لیے جوائس نے اپنی فنی (epiphany) کی مسیحی اصطلاح استعمال کی، جو ان معنوں میں اب اپنے استعمال میں آفاقی بن گئی ہے۔^{۱۳}

ہم صنف افسانہ کو ادب اور فن کے زمرے سے خارج کرنے کا حق نہیں رکھتے اور نہ شاعری کی افسانے پر، یا افسانے کی شاعری پر برتری ثابت کرنا ضروری ہے۔ ہم یہ جانتے ہیں کہ قصہ گوئی کا اوّل اوّل وسیلہ نظم تھی۔ سوچنے کی بات ہے کہ قصہ گوئی نے آخر نظم کا وسیلہ چھوڑ کر نثر کو ذریعہ اظہار کیوں بنایا؟ وقت اور حالات کا وہ کیا تغیر تھا کہ قصہ گوئی نے اپنا بوجھ نثر کے کندھوں پہ رکھ دیا؟ اس ضمن میں وارث علوی کا درج ذیل اقتباس قابل غور ہے۔ لکھتے ہیں:

قصہ گوئی نے بعد میں چل کر نظم کی بجائے نثر کو ذریعہ اظہار بنایا تو کیا یہ کہا جائے گا کہ اس نے ایک مضبوط ذریعہ چھوڑ کر کمزور ذریعہ اپنایا؟ میرا خیال یہ ہے کہ جب نظم کا رواج کم ہوا اور نثر بدلے ہوئے حالات میں نیا وہ پیچیدہ، نیا وہ گہرے اور نیا وہ تجزیاتی اور عقلی کا نام لے پیش

کرنے کے قائل ہوئی تو شاعری نے ایسے بہت سے کام جو وہ کیا کرتی تھی، نثر کے حوالے کر دیے۔ بیانیہ وسیلہ اظہار اب نظم کے اختیار سے نکل کر نثر کے پاس آگیا۔۔۔ (اور) جس قسم کا بیانیہ ناول میں پروان چڑھو شاعری کی حدود میں ممکن نہیں تھا۔^{۱۴}

لہذا اگر ہم اس حوالے سے بھی غور کریں تو نثر کی ان تخلیقی اصناف (افسانہ اور ناول) کی شاعری کے بالمقابل اہمیت کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ یہاں وارث علوی کی بات میں اتنا اضافہ ضرور کرنا ہوگا کہ نثر کے محض زیادہ تجویزی اور عقلی ہونے کی صلاحیت نے ہی نثر کو اس قائل نہیں بنایا کہ وہ قصہ گوئی اور بیانیہ کی ذمہ داری اٹھا سکے بلکہ نثر یہ ذمہ داری اس وقت لینے کے قائل ہوئی جب وہ تخلیقیت کے وصف سے متصف ہوئی۔ یعنی بدلے ہوئے حالات میں نثر نے اپنی تخلیقیت کی جو نمود کی اس کی بدولت وہ شاعری کا بوجھ اٹھانے اور رفتہ رفتہ اس کے مقابل اپنی اہمیت جتانے اور قدر و قیمت بڑھانے کے قائل ہوتی گئی۔

اب یہ سوال بھی اپنی جگہ موجود ہے کہ کوئی صنف بذات خود بڑی ہوتی ہے یا وہ ان تخلیق کاروں کے ہاتھوں میں آکر بڑی بنتی ہے جو اس صنف کے امکانات کو بروئے کار لاتے ہیں؟ اور کیا محض تخلیق کاروں کا ہی کمال ہوتا ہے یا کسی مخصوص عہد کا بھی عمل دخل ہوتا ہے؟ ادبی اصناف کی تاریخ کا مطالعہ بہر حال یہ بتاتا ہے کہ اصناف اسی وقت بام عروج پر پہنچیں جب ایک طرف انھیں بڑے تخلیق کار اور دوسری طرف موافق حالات میسر آئے۔ بعض نقاد اس ضمن میں صرف بڑے تخلیق کاروں کو ہی ضروری سمجھتے ہیں مثلاً بقول وارث علوی:

ادبی تاریخ بتاتی ہے کہ اصناف سخن اسی وقت بڑی بنتی ہیں جب انھیں نادران سخن نے اعلیٰ ترین تخلیقی سرگرمی کے لیے استعمال کیا ہے۔ ڈرامے کو ڈراما شکسپیئر، شاہنشاہ حسن اور برادر خان نے بنایا۔^{۱۵}

لیکن بڑے تخلیق کاروں کے ساتھ ایک خاص وقت اور مکان کی بھی براہ اہمیت ہے۔ کیونکہ شکسپیئر (Shakespeare) اگر یونان میں پیدا ہوتا اور ہومر (Homer) کا ہم عصر ہوتا تو اس کی جینینکس رزمیہ پر صرف ہوتی اور غالباً اگر ہندوستان کی بجائے انگلستان میں پیدا ہو جاتا تو عین ممکن ہے وہ ایک بڑا ڈراما نگار ہوتا۔

بہر حال افسانہ عہد جدید کی ایک اہم صنف ادب ہے اور حقیقت یہ ہے کہ ”افسانہ بطور ایک فارم کے جب ایک ایسے تخلیقی تجربے کا ذریعہ اظہار بنے جو دوسری اصناف سخن میں ڈھلنے سے انکاری ہو تو وہ اپنی

ناگزیریت، ضرورت اور اہمیت منواتا ہے۔“^{۱۶} اور اسی لیے بے شمار فن کاروں نے اس صنف کی بنیاد پر دوسری ”بڑی“ اصناف کے فن کاروں کی ہم سری کی ہے۔ بلکہ اس صنف نے اپنے بنیادی وصف ”اختصار“ سے دیگر اصناف کو اس حد تک متاثر کیا ہے کہ وہ اسے اپنانے پر مجبور ہو گئی ہیں۔ اختصار، آج کی دنیا کا وہی تقاضا ہے جسے فنی سطح پر برتے کا شعور مختصر افسانے نے دیا۔ لہذا اب ہمیں افسانے کو ایسی تعریفوں کے چنگل سے نکالنا چاہیے جن میں بار بار اس کی قراءت کے دورانیے کو ہی بنیاد بنایا جاتا ہے۔ ایسی تعریفیں افسانے کی بطور صنف ادب، وقعت کو بڑھانے میں معاون نہیں ہیں۔ اب افسانے کا مطالعہ اس نہج پر کرنا ضروری ہے جس سے بطور صنف ادب اس کی اہمیت واضح ہو اور اس کے لیے دوسری اصناف کی قدر و قیمت گھٹانے کی بھی ضرورت نہیں ہے کیونکہ ”کوئی ایک صنف، ادب میں کسی دوسری صنف کو دباتی نہیں ہے، ادب کو دنیا وہ دولت مند بناتی ہے۔“^{۱۷}

حوالہ جات و حواشی

- ۱۔ نیکھرا، شعیر، ادب، یونیورسٹی آف کجرات۔
 - ۲۔ ایلو مرانو (Alberto Moravia)، ”افسانہ بحیثیت صنف ادب“، مشمولہ ادب اور ادیب، تالیف ڈاکٹر محمد فاضل حسین (لاہور: نگارشات، ۱۹۸۸ء)، ص ۳۵۔
 - ۳۔ علی علی، اصول انتقاد ادبیات (لاہور: مجلس ترجمی ادب، ۱۹۶۶ء)، ص ۵۲۵۔
 - ۴۔ ڈاکٹر جمیل اختر، فلسفہ وجودیت اور جدید اردو افسانہ (دہلی: انجیر کیشنل پبلیشنگ ہاؤس، ۲۰۰۲ء)، ص ۱۲۔
 - ۵۔ ارسطو، فن شاعری (یوپیٹھا) مترجم عزیز احمد (کراچی: نجم ترجمی ادب، ۱۹۷۴ء)، ص ۱۰۲۔
 - ۶۔ بحوالہ صفات احمد علوی، ”افسانہ“، مشمولہ روشنائی کراچی، شمارہ ۴، افسانہ صدی نمبر، حصہ اول (اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۶ء)، ص ۱۱۰۔
 - ۷۔ بحوالہ ڈاکٹر صفیر فرید، اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل (حلی گڑھا: انجیر کیشنل پبلیشنگ ہاؤس، ۱۹۹۱ء)، ص ۱۶۔
 - ۸۔ بحوالہ وہاب شرنی، ”افسانے کا منصب“، مشمولہ اردو فنکشن اور تیسری آنکھ (دہلی: انجیر کیشنل پبلیشنگ ہاؤس، ۱۹۹۸ء)، ص ۱۰۔
 - ۹۔ بحوالہ ایضاً، ص ۱۰۔
 - ۱۰۔ محمود باغی، ”تخلیقی افسانہ کا فن“، مشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل مرتبہ کوثر چند نارنگ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء)، ص ۲۷۔
 - ۱۱۔ طس الرطین فاروقی، افسانے کی حمایت میں (کراچی: شہزاد، ۲۰۰۲ء)، ص ۲۹۔
 - ۱۲۔ بحوالہ وہاب شرنی، ”افسانے کا منصب“، مشمولہ اردو فنکشن اور تیسری آنکھ، ص ۱۱۔
- دوسری طرف ڈی ایچ لارنس (D. H. Lawrence) کا کہنا یہ تھا کہ ”ایک ناول نگار کے بطور، میں خود کو کسی بھی اولیاد سے، کسی بھی سائنس دان، کسی بھی فلسفی سے اور کسی بھی شاعر سے، بالاتر سمجھتا ہوں۔ یہ سب زندہ انسان کے مختلف اجزاء کے عظیم ماہر ہیں مگر ان

- ۱۱۔ اسی سال صورت کا اہر اکٹھا رکھتے۔
- ۱۲۔ دیکھیے ”ناول کیوں ہیبت رکھتا ہے“، ”شعور فکمتن: فن اور فلسفہ“، مترجم مظفر علی سید (کراچی: مکتبہ سلوب، ۱۹۸۶ء)۔
- ۱۳۔
- ۱۴۔ بحوالہ محمود ہاشمی، ”تخلیقی افسانہ کا فن“، ”شعور اردو افسانہ: روایت اور مسائل“، ص ۲۷۶-۲۷۷۔
- ۱۵۔ ”آصف فرخی (مرتب)“، ۲۰۰۰ء کے بہترین افسانے“، ”شعور الحمر: بہترین افسانے ۲۰۰۰ء“ (اسلام آباد: الحمر، ۲۰۰۱ء)؛
- ۱۶۔
- ۱۷۔ وارث علوی، ”شاعری اور افسانہ“، ”شعور بیوروکریسی اور ڈراما“ (دہلی: ہونڈلن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۹ء)؛ ص ۶۲۔
- ۱۸۔ ایضاً، فکمتن کی تنقید کا المیہ (کراچی: آج، ۲۰۰۰ء)؛ ص ۳۲۔
- ۱۹۔ ایضاً، ص ۳۲۔
- ۲۰۔ کوئی چند نارنگ: ”طہ صدارت“، ”شعور آزادی کے بعد اردو فکمتن: مرثیہ الکلہام“، قاسمی (دہلی، سہتیہ اکاؤنٹی، ۲۰۰۱ء)؛
- ۲۱۔

مآخذ

- ارسطو، فن شاعری (یوپیٹا)، مترجم عزیز احمد، کراچی: مجنم برقی ادب، ۱۹۷۴ء۔
- اشرفی، وہاب۔ ”افسانے کا منصب“۔ ”شعور اردو فکمتن اور تیسری آنکھ“، دہلی: انجیر کیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۸ء۔
- افراہیم، ڈاکٹر حفیظ۔ اردو افسانہ: ترقی پسند تحریک سے قبل۔ علی گڑھ: انجیر کیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۱ء۔
- عابد، عامر علی۔ اصول انتقاد ادبیات۔ لاہور: مجلس برقی ادب، ۱۹۶۶ء۔
- علوی، مفتاح احمد۔ ”افسانہ؟“۔ ”شعور روشنائی کراچی، شمارہ ۲۷، افسانہ صدی ہجری، جلد اول (اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۶ء)۔
- علوی، وارث۔ ”شاعری اور افسانہ“۔ ”شعور بیوروکریسی اور ڈراما“، دہلی: ہونڈلن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۹ء۔
- _____۔ فکمتن کی تنقید کا المیہ۔ کراچی: آج، ۲۰۰۰ء۔
- فاروقی، محسن الرحمن۔ افسانے کی حرکات میں۔ کراچی: شہزاد، ۲۰۰۲ء۔
- فرخی، آصف۔ (مرتب)۔ ”۲۰۰۰ء کے بہترین افسانے“۔ ”شعور الحمر: بہترین افسانے ۲۰۰۰ء“ (اسلام آباد: الحمر، ۲۰۰۱ء)۔
- لارنس، ڈی ایچ (D. H. Lawrence)۔ ”ناول کیوں ہیبت رکھتا ہے“۔ ”شعور فکمتن: فن اور فلسفہ“، مترجم مظفر علی سید۔
- کراچی: مکتبہ سلوب، ۱۹۸۶ء۔
- مراویہ، البرٹو (Alberto Moravia)۔ ”افسانہ ہیبت منف ادب“۔ ”شعور ادب اور ادیب“۔ تالیف و ترجمہ فاخر حسین۔ لاہور:
- نگارشات، ۱۹۸۸ء۔
- محی، ڈاکٹر جمیل اختر۔ فلسفہ وجودیت اور جدید اردو افسانہ۔ دہلی: انجیر کیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۲ء۔
- نارنگ، کوئی چند۔ ”طہ صدارت“۔ ”شعور آزادی کے بعد اردو فکمتن: مرثیہ الکلہام“، قاسمی (دہلی، سہتیہ اکاؤنٹی، ۲۰۰۱ء)۔
- ہاشمی، محمود۔ ”تخلیقی افسانہ کا فن“۔ ”شعور اردو افسانہ: روایت اور مسائل“۔ مترجم کوئی چند نارنگ۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء۔

اردو افسانہ، عالمی ادبی تحریکوں کے تناظر میں

بیسویں صدی تک آتے آتے مغرب ڈینی اور فکری اعتبار سے کئی ارتقائی منزلیں طے کر چکا تھا۔ صنعتی اور سائنسی ترقی اور عہدِ حاضر کے سماجی شعور نے مغرب میں ایک نئے معاشرے کو جنم دیا۔ اگرچہ مغرب کی یہ فکری بیداری اٹھارویں صدی کے آخر میں محسوس ہونا شروع ہو گئی تھی تاہم جدید سائنسی طرزِ احساس پر مبنی معاشرہ اور معاشرتی رویے بائیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے شروع میں ہی نمایاں ہونے لگے تھے۔

مغرب میں سائنسی اور صنعتی ارتقا کی بدولت سائنسی طرزِ احساس نے بہت سی روایات کو توڑا۔ یہ بات درست ہے کہ فکری ترقی جہاں ڈینی کشادگی، وسعتِ نظری اور ڈینی بیداری لے کر آئی وہاں ریاست کے قیام اور شناخت کے مسائل بھی ابھر کر سامنے آئے اور یہ فکری تضادات بیسویں صدی کی دوسری دہائی تک آتے آتے نوازا دیاتی نظام، اس کی کساد بازاری، منڈیوں کے حصول اور تجارتی راستوں کی جنگ کے طور پر شدت اختیار کر گئے، جس کا نتیجہ ۱۹۱۴ء میں جنگِ عظیم کی صورت میں نکلا۔ یہ جنگ جہاں مالی مفادات کا شکار بنا رہا تھا وہاں سماجی، علمی اور ادبی حوالوں سے نئے فکری افق نمایاں ہوئے۔ پہلی جنگِ عظیم کے نتیجے میں انسانی اقدار کی پامالی، زندگی پر بے اعتباری اور خون ریزی نے اہل علم کو نئے زاویے سے سوچنے پر مجبور کر دیا۔ اس جنگ کے خاتمے کے بعد مغرب میں بہت سی علمی اور ادبی تحریکیں ردِ عمل کے طور پر سامنے آئیں۔ بیسویں صدی کی دوسری دہائی کا ایک اور اہم حوالہ ۱۹۱۷ء کا روسی انقلاب تھا، جو فوری انفرادیت سے ہٹ کر اس کی اجتماعیت کو

سامنے لایا۔ یوں بیسویں صدی کی پہلی دودھائیاں اپنے دامن میں کئی تحریکوں کو لیے ہوئے ہیں۔

پہلی جنگ عظیم کے بعد حالات و واقعات میں ہونے والی تبدیلی کے نتیجے میں جو ادبی تحریکیں ابھریں ان میں اہم تحریک دادا ازم (Dadaism) تھی۔ فروری ۱۹۱۶ء میں زیورچ سے شروع ہونے والی اس تحریک کے اثرات پیرس، برلن کے ساتھ پورے یورپ میں پھیل گئے۔ اس تحریک کا آغاز ٹرستان زارا (Tristan Tzara) نے کیا۔ دادائیت مصوری کا ایک مکمل فکری تھا جو فطرت پسندی کے رد عمل کے طور پر سامنے آیا۔ دادائیت کا مقصد تمام اخلاقی اور ذوقی اقدار سے بغاوت اور ان کو تہہ وبالا کرنا تھا۔^۱

زارا کے علاوہ اس تحریک کے ساتھ وابستہ لوگوں میں "السان" (Alsatian)، "ہانس آرپ" (Hans Arp)، "ہیوگوبال" (Hugo Ball)، "رچرڈ ہیولسنبیک" (Richard Huelsenbeck) تھے۔

دادا ازم کے علمبردار یہ جواز پیش کرتے تھے کہ ادب میں ایک حد تک نا نہ پن آچکا ہے اور زندگی کسی حد تک اپنی مراد نہ خصوصیات سے عاری ہو چکی ہے۔ انھیں اس بات پر بھی اعتراض تھا کہ بچے کے منہ سے پہلا لفظ "ماں"، امی (Mama) کیوں نکلتا ہے۔ اصولاً اس کی زبان سے پہلے لفظ "آبا" (Dada) نکلتا چاہیے۔ دادائیوں کا یہ دعویٰ تھا کہ وہ ادب کو مراد لگی سکھائیں گے۔

اس تحریک کی ابتدا اُس وقت ہوئی جب یورپ پہلی جنگ عظیم کی لپیٹ میں تھا۔ میکا کی نظام نے فرد کا نامزد کاربند کر دیا تھا اور دادا ازم کے بانی خود کو ادب و فن کے لیے وقف کیے ہوئے تھے۔ ان کے لیے کچھ بھی مقدس نہ تھا۔ وہ نہ تو کمیونسٹ تھے اور نہ ہی انارکسٹ اور نہ ہی صوفی لہذا یہ تحریک مکمل طور پر اخلاقی اور مذہبی اقدار سے عاری تھی۔

دادا ازم کے منشور کا بنیادی لفظ تھا "Nothing"۔ دادائی کسی پر اعتماد کرنے کو تیار نہ تھے حتیٰ کہ ان کا کہنا تھا کہ جو صحیح دادائی ہیں وہ دادائیت کے بھی خلاف ہیں کیونکہ ہر چیز، جو کسی بھی اصول اور قانون کے تحت ہے اس سے انحراف ہی دادائیت ہے۔

ڈکٹری آف لٹریٹری ٹرمز اینڈ لٹریٹری تھیوری کے مطابق:

The term was meant to signify everything and nothing or

total freedom, antirules, ideals and traditions... In art and literature manifestations of this 'aesthetic' were mostly collage effect. The arrangement of unrelated objects and words in a random fashion.^۲

دائیت کی اس روشنی کی وجہ سے اس کے پیر و کاروں میں بھی اس کے خلاف نفرت کا جذبہ پیدا ہو گیا اور وہ اس سے الگ ہو گئے اور ایک علاحدہ مکتبہ فکر کی بنیاد رکھنے کے بارے میں سوچنے لگے۔ دادا ازم چونکہ ادب، مصوری، فلسفے اور موسیقی کی دنیا میں ہر چیز سے بغاوت تھی اور ملامت کی حامل تھی اس لیے جلد ہی سرریلوم میں ضم ہو گئی۔

سرریلوم (Surrealism) دادا ازم ہی کی ایک شاخ تھی۔ دادا ازم سے وابستہ شاعر اور ادیب بعد میں سرریلوم سے وابستہ ہو گئے تھے۔ ان میں آندرے برتیاں (André Breton) سرفہرست ہے۔ ۱۹۲۲ء میں آندرے برتیاں نے دادا ازم کے مکتبہ فکر سے علاحدگی اختیار کر لی۔ یہ تحریک فطرت کی عقلی اور روحانی قوتوں کے خلاف فن کی بغاوت اور نفس کی غیر عقلی قوتوں کا اعلان آزادی قرار پائی۔

ابوالاعجاز صدیقی اس ضمن میں اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

سرریلوم تحت اشعوری اور خواب گوں تشائیں پیش کرنے کی شعوری کوشش کا نام ہے، جب کہ دادا ازم فن کی دنیا میں محض انارکی اور لاقانونیت کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس تحریک کو منفی آرٹ یا منافی فن قرار دیا گیا۔ جہاں تک شعر و ادب کا تعلق ہے۔ دادا ازم کے علمبرداروں نے جو شاعری کی وہ نہ صرف غیر مربوط تھی بلکہ مصوری کے اعتبار سے بھی تہی دست تھی۔ اپنے نظریات فن کے اعتبار سے یہ لوگ اس بے ربطی اور معنوی تہی دستی کے ہی مبلغ اور علم بردار تھے۔^۳

سرریلوم نے فرانس میں نشوونما پائی لیکن انگلستان میں اس کے اثرات زیادہ مقبول نہ ہوئے، البتہ جب دوسری جنگ عظیم ۱۹۳۹ء کے دوران بہت سے فرانسیسی سرریلسٹ امریکہ گئے تو وہاں کے ادب نے سرریلوم سے بخوبی فائدہ اٹھایا۔ جہاں تک اردو افسانے کا تعلق ہے اس میں سرریلوم کے واضح اثرات نظر نہیں آتے، صرف ایک زیریں لہر کی صورت میں کچھ افسانہ نگاروں کے ہاں محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ ۱۹۳۵ء-۱۹۴۰ء میں

جن افسانہ نگاروں خاص طور پر نوجوانوں (احمد علی، رشید جہاں، سجاد ظہیر، محمود ظفر) نے افسانہ لکھا ان میں سے بیشتر کو یورپ میں تعلیم حاصل کرنے کے مواقع ملے، لہذا انھوں نے نہ صرف مغربی ادب کا مطالعہ کیا بلکہ اس دور میں پروان چڑھنے والے ادبی رجحانات و میلانات سے بھی روشناس ہوئے اور انھوں نے شعوری طور پر نئے تجربات اور امکانات کو اردو افسانے میں سمونے کی کوشش کی جس کے نتیجے میں اردو افسانہ مغرب میں برقی جانے والی تکنیکوں اور اسلوب سے آشنا ہوا، چنانچہ شعور کی رو، آزاد خیالی، تاثیریت، وجودیت، علامت اور سیریلوم کے اثرات اردو افسانے میں نظر آنے لگے۔ خصوصاً انکسارے کے افسانوں خاص طور پر ”مہاوٹوں کی ایک رات“، ”بابل نہیں آتے“ میں سیریلوم کی موجودگی کو رو نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے علاوہ کرشن چندر کا ”ثبوت اور منفی“ اور ”ایک سرنیلی تصویر“ عزیز احمد کے افسانے ”جھوٹا خواب“ میں سیریلوم کی لہر چلتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ جدید لکھنے والوں میں انور سجاد کے افسانے ”سنڈریلا“، ”مرگی“ اور ”آنکھ اور سایہ“ جب کہ احمد داؤد کی کہانیوں اور مظہر الاسلام کے ہاں سرنیلی تاثرات موجود ہیں۔

ثبوت اور منفی، ثبوت اور منفی، لہریں بھاگتی ہوئی جا رہی ہیں۔ ہر لہر کی رفتار ہوتی ہے، ہر رفتار میں حرکت ہوتی ہے۔ ہر حرکت مارے تو زخمی کرتی ہے۔ اگر ایک چیز آگے بڑھتی ہے تو وہ سری شخصہ ڈی ہو جاتی ہے۔ وہ ہٹا ریک ہو جاتی ہے تو یہ روشن ہو جاتی ہے۔ وہ مر جاتی ہے تو یہ زندہ ہو جاتی ہے۔ سیر اور ہمایوں، ثبوت اور منفی با دشاہت اور رعایا، تارے دیکھتے ہوئے انگاروں کی طرح سوکھی آنکھوں میں لوٹنے لگے۔ یہ اللہ نیند کیوں نہیں آتی۔ ساری دنیا سو رہی ہے کیا اس لیے مجھے نیند نہیں آتی۔^۴

گلی میں نیا وہ لوگ نہیں تھے اس لیے اس نے اسے آوازیں دیں۔ اس کا نام پوچھا۔ مگر وہ کوئی جواب دیے اور پیچھے دیکھے بغیر چلا جا رہا تھا۔ اس کے ہاتھ اب بھی اوور کوٹ کی جیبوں میں تھے۔ تعاقب کرنے والے کو اس سے کچھ خوف محسوس ہونے لگا۔ مگر اس کی حیرانی اور تجسس نے خوف کو وقتی طور پر دبا دیا تھا اسی لیے تو وہ مسلسل اس کا تعاقب کر رہا تھا۔^۵

سیریلوم کے اثرات اردو افسانے میں بہت واضح نہیں تھے بلکہ ایک زیریں لہر کے طور پر محسوس کیے جاسکتے ہیں اس لیے ان تمام متذکرہ بالا افسانہ نگاروں کو باقاعدہ سیریلیٹ یا سرنیلی افسانہ نگار نہیں کہا جاسکتا، البتہ سیریلوم کے اثرات اردو افسانے پر بڑے مدہم اور موہوم صورت میں موجود ضرور ہیں۔ ایک اور اہم تحریک جس

کے اثرات ہمارے اردو کے جدید علامتی اور تحریری افسانے پر پڑے اور آج تک ہیں وہ ہے وجودیت۔

وجودیت (Existentialism) کی تحریک کو مغرب میں دوسری جنگ عظیم ۱۹۳۹ء کے بعد پیدا ہونے والے واقعات نے مقبولیت بخشی۔ یہ جنگ نہ صرف خونریزی کا باعث بنی بلکہ اس نے مغرب کے سیاسی نظام کو بھی توڑ پھوڑ کر رکھ دیا۔ سماجی اقدار کی پامالی نے معاشرے کو مایوسی، تنہائی اور غیر یقینی صورت حال سے دوچار کر دیا جس نے انسان کو اپنے داخل کی طرف متوجہ ہونے پر مجبور کیا۔

وجودیت کے دو بنیادی رنگ ہیں۔ ایک مذہبی یا الہیاتی وجودیت (Theistic Existentialism) جس کا نمائندہ ”کرکیرگارڈ“ (Kierkegaard) ہے جو خدا کی ذات میں اپنی بے صبری، بے چینی اور اضطراب کا حل تلاش کرتا ہے، جب کہ دوسرا رنگ دہری یا لادینی وجودیت کا ہے، جس کی نمائندگی سارتر کرتا ہے۔ اس کے نزدیک انسان ایک فعال اور متحرک ہستی ہے۔ وجودیت کا اصل بانی کرکیرگارڈ تصور کیا جاتا ہے اس کے نزدیک "Subjectivity is truth, subjectivity is reality"^۶

وجودی نقطہ نظر کے مطابق ہر فرد کی کچھ ایسی داخلی اور موضوعی کیفیات ہیں جن میں فرد کو دنیا میں موجود ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ ان داخلی وارداتوں کو وجودیت میں دہشت، یوریت، مایوسی، موت، کراہیت، ضمیر بد اور جرم وغیرہ کہا جاتا ہے۔ وجودیت کا سب سے اہم پہلو تصورِ حریت ہے۔ یہ دراصل روایتی انداز فکر کے خلاف ایک بغاوت ہے کیونکہ اسی انداز فکر نے انسان کو مادیت اور مذہبیت وغیرہ کے چکر میں الجھا کر آزادی رائے سے محروم کر دیا اور اس کی موضوعیت کو معروضیت میں تبدیل کر دیا۔ مزاحمتی سطح پر وجودیت نے انسان کو چھینے کا حوصلہ دیا ہے کیونکہ ساری دنیا جس انتظار کا شکار ہے اور لایعنیت اور جبر کی جن انتہائی صوتوں نے فرد کا گھیراؤ کر رکھا ہے ان کی موجودگی میں وجودیت فرد کے دل کی آواز بن جاتی ہے جو فرد کے اثبات کا اقرار کرتی ہے۔^۷

سارتر نے بھی اپنی تحریروں میں وجودی مسائل اور سوالات کو اجاگر کرنے کی کوشش کی مثلاً موجود کو جوہر پر فوقیت دینا، بے معنویت، متلی اور لایعنیت کے احساس کو بیان کرنا۔ کرب، مایوسی، بے زاری، احساسِ جرم، تنہائی اور دہشت کے پہلوؤں کو ابھارنا، کوئی فیصلہ کرتے ہوئے ذہنی کشمکش سے دوچار رہنا، ریا کاری پر مبنی زندگی سے نفرت کا اظہار، انتہائی یا سیت، قنوطیت اور بحرانی صورت حال سے اٹھرنے والی رجائیت یا زندگی کا

عرفان پائی ہوئی رجائیت کو گرفت میں لینا اور رومانی اکتشافات سے مسلک کیفیات کا اظہار کرنا۔ لا وینی یا دہری وجودیت (جس کی نمائندگی سارتر کرتا ہے) کے مطابق وجود جوہر پر مقدم ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ میں ہوں، اس لئے میں سوچتا ہوں۔ وہ انسان کو کوئی شے نہیں بلکہ متحرک ہستی، ایک فعلیت قرار دیتا ہے۔

جس دہری وجودیت کا میں نمائندہ ہوں وہ نیا وہ استقامت کے ساتھ اعلان کرتی ہے کہ اگر خدا موجود نہیں تو بھی کم از کم ایک ہستی ضرور ہے جس کا وجود اس کے جوہر پر مقدم ہے۔ یعنی ایک ایسی ہستی جو اپنے تصور سے پہلے موجود ہوتی ہے۔ یہ ہستی انسان ہے۔^۸

وجودی فکر کے اثرات زیادہ تر جدید علامتی اور تجریدی افسانے میں نمایاں ہوئے۔ جدید افسانہ لکھنے والوں مثلاً قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، رام لعل، بلراج مین را، انور سجاد، غلام الشعلین نقوی، عبداللہ حسین، بلراج کوئل، خالدہ حسین، منشا یاد کے ہاں وجودی فکر کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ ان افسانہ نگاروں نے تہائی کے احساس کو افسانوں میں جگہ دی۔ اس کے علاوہ خوف، مایوسی، دہشت، کرب کی وجودی اصطلاحات کے مفہیم کو افسانوں کی وساطت سے بیان کرنے کی کوشش کی۔

اردو ادب پر وجودیت کا اثر کامیو، سارتر اور ان سے متاثرہ دوسرے ادیبوں کی تحریروں اور تخلیقات کے واسطے سے پڑا۔^۹

وجودیت کے اثرات اگرچہ ہر کیلوم کی طرح جدید اردو افسانے میں ایک زیریں لہر کے روپ میں نظر آتے ہیں مگر ان اثرات کی وجہ سے اردو کے جدید افسانے میں نہ صرف موضوع کی گہرائی پیدا ہوئی بلکہ فوکی علامتوں، استعاروں اور تشبیہات نے افسانے کا سلوب کو نیا رنگ دیا، جو ہمیں انتظار حسین ("آخری آدمی"، "زروتا"، "قرۃ العین حیدر" "جلا وطن"، "رام لعل" "آنگن"، "قبر"، "انور سجاد" "گائے"، "کوئل پرندے کی کہانی"، "خالدہ حسین" "سواری"، "ایک بوند لہر کی"، "عبداللہ حسین" "ندی"، "منشا یاد" "کنواں چل رہا ہے" میں واضح نظر آتے ہیں۔ ان افسانہ نگاروں کے علاوہ رشید امجد، سمیع آہو جا، زاہد حنا، مرزا حامد بیگ، احمد داؤد، احمد جاوید، مسعود اشعر، مظہر الاسلام نے وجودی فکر کے انداز کو پروان چڑھایا۔

مغربی تحریکوں میں سے ادب کو سب سے زیادہ متاثر کرنے والی تحریک علامت نگاری تھی۔ اردو ادب میں علامت نگاری (Symbolism) کی تحریک رومانیت پسندوں اور حقیقت پسندوں کے خلاف رد عمل

تھی۔ اسی دور میں ڈارون نے انسانی ارتقا کے نظریات پیش کر کے انسانیت کے تصور کی بنیاد پلا دی اور صنعتی انقلاب کے سبب جب انسان مشینوں کے سامنے بے بس ہو گیا تو علامت نگاری پر دان چڑھنے لگی۔ فرانس میں اس تحریک کی باقاعدہ ابتدا بودلیئر (Baudelaire) اور امریکا میں ایڈگر آلن پو (Edgar Allan Poe) کے زیر اثر شروع ہوئی۔

ستمبر ۱۸۸۶ء میں جین مورس نے علامت نگاری کی تحریک کا باقاعدہ منشور شائع کیا، جس میں کہا گیا تھا کہ رومانیت، فطرت نگاری اور حقیقت نگاری کا دور ختم ہو گیا ہے اور اب علامت نگاری کا آغاز ہے۔ جین مورس نے علامت نگاری کے جس سکول کی بنیاد رکھی اس کے نمایاں ناموں میں بولسیر، ملارمے، ورلین اور ریمبو شامل تھے، جب کہ اس کی پیروی کرنے والوں میں ریٹے گل، سٹیورٹ میرل، گستاف اور فرانس گرنٹ شامل تھے۔ علامت نگاروں نے بار بار اس امر کا اظہار کیا کہ انھیں زندگی سے کوئی سروکار نہیں صرف فن اور خواب کی دنیا ہی ان کی کل کائنات ہے۔ انھیں سماج سے کوئی واسطہ نہیں۔ صرف تخیل کی دنیا ہی ان کے لئے سب کچھ ہے۔ ان کے نزدیک حقیقت صرف سایہ اور دنیا ایک مٹی کا توہ تھی۔ علامت نگاری ان ذہنوں کی نمائندگی کرتی ہے، جو ہر لمحہ نئی چیزوں کی تلاش کرتے ہیں، کہنگی سے نفرت اور بغاوت کرتے ہیں، گویا علامت ایک اعتبار سے معنی کی دریافت اور یاد دہانی کا ذریعہ ہے۔

علامت عکاسی کا نہیں دریافت اور قلب ماہیت کا عمل ہے۔ یہ کسی مرتب شدہ صورت حال کو سامنے نہیں لاتی بلکہ امکانات کو مس کرتی ہے تاکہ حقیقت کو جان سکے۔^{۱۰}

علامت نگاری دیو مالا سے مختلف چیز ہے اگرچہ دیو مالا کے کردار علامتی انداز میں استعمال کیے جا سکتے ہیں، مگر جس قسم کی علامت کے لیے تخلیق کیے جاتے ہیں انھیں بدل نہیں جاسکتا۔ جب کہ علامت نگاری میں ایک ہی چیز مختلف چیزوں کی علامت ہو سکتی ہے۔ علامت جب مانوس اور مقبول ہو جاتی ہے تو پھر وہ کبھی ختم نہیں ہوتی اور نہ ہی اس کے معنی ختم ہوتے ہیں بلکہ وہ ہمیشہ کے لیے معنی خیز ہو جاتی ہے۔ علامت نگاری کی اس تحریک کا دائرہ اثر صرف فرانس تک ہی محدود نہ رہا بلکہ فرانس سے باہر بھی خاص طور پر روسی ناول نگاروں نے اس کے اثرات قبول کیے۔ اردو افسانے میں بھی علامت کا رجحان مغرب سے آیا جسے پاکستان کے سیاسی اور سماجی حالات نے بھٹنے پھوٹنے کا موقع دیا۔ پاکستان میں ۱۹۵۸ء کے پہلے مارشل لا کے نفاذ کے بعد ۱۹۶۰ء کی دہائی

میں علامت نگاری کا رجحان واضح ہونا شروع ہوا۔ اس کے علاوہ ۱۹۶۰ء کی دہائی میں ہی پرانے نظریات اور تصورات کو رد کر کے حقائق کو نئے زاویوں سے پرکھنے کا علمی رویہ وجود میں آگیا تھا۔ لہذا ادب میں بھی نئے راستوں کی تلاش کا رجحان فروغ پانے لگا۔ علامتی افسانے کی سب سے اہم خوبی اسلوب کی تازگی ہے۔ اس نے اسلوب کو سطحیت اور اکہرے پن سے نجات دلا کر جملوں کی روایتی ساخت کو توڑا جس سے افسانے میں نہ صرف فکری تہ داری پیدا ہوئی بلکہ مواد، اسلوب اور تکنیک کا اعتبار سے بھی اردو افسانے میں وسعت آئی۔

اور یک لخت اس نے محسوس کیا کہ ہندوؤں کی ہستی کی ساری شمعیں مامد پڑتی چاتی ہیں اور پھر خواب گاہ کے نیلے ایرانی قالین پر اُسے بازوؤں کی مضبوط گرفت میں اٹھالیا گیا اور درپے سے باہر چاندنی رات کی ہوائیں چلتا بندھ گئیں اور فضا میں گرمی بڑھتی گئی۔^{۱۱}

اور الیاسف نے بنت الاختہ کو یاد کیا اور بہرہ کی بچوں اور گندم کی ڈھیری اور مندل کے گول پیالے کے تصور میں سرو کے دونوں اور صنوبر کی کڑیوں والے گھربک گیا۔ اس نے خالی مکان کو دیکھا اور چھپر کھٹ پر اُسے ٹولا جس کے لیے اُس کا جی چاہتا تھا اور پکا مارا کہ اے بنت الاختہ تو کہاں ہے۔^{۱۲}

علامت نگاری اردو ادب کی اہم تحریک تھی۔ یہ ادب میں کسی نہ کسی صورت موجود رہی اور آج تک چلتی آ رہی ہے۔

مغرب کے علاوہ جب ہم بیسویں صدی کے ہندوستان کو دیکھتے ہیں تو وہ بھی ہمیں ذہنی ارتقا کی منزلیں طے کرتا نظر آتا ہے۔ سائنس اور فیکنا لوجی نے انسان کی تمدنی زندگی میں انقلاب برپا کر دیا۔ ذرائع مواصلات کی ترقی نے فاصلوں کو کم کر دیا۔ سائنسی ایجادات نے تہذیبی تبدیلیوں کو جنم دیا۔ تعلیم کے عام ہونے سے انسانوں میں سائنسی اور تانجی شعور پیدا ہوا جس نے رنگ و نسل کے فرسودہ نظریات کو رد کر دیا اور شرف آدمیت اور مساوات انسانی کے تصورات عالمگیر پیمانے پر ابھرے۔ ڈارون کا نظریہ ارتقاء انسانی، فرامڈ کا نظریہ نفسی لاشعور اور تجزیہ نفس کے ساتھ کارل مارکس کے طبقاتی شعور کے نظریات برصغیر کے اس تعلیم یافتہ طبقے تک پہنچ رہے تھے جو اگرچہ مغربی تعلیم کا پیدا کردہ تھا۔ یہ لوگ مغرب پر رشک کے ساتھ ساتھ نفرت بھی کرتے تھے کیونکہ انھیں اس بات کا بخوبی اندازہ تھا کہ مغربی حکمرانوں نے ہندوستان کے کروڑوں باشندوں پر غلامی اور اغلاس مسلط کر رکھا ہے۔ وہ ان کا استحصال کرنے کے بعد ان سے ممنونیت کی توقع بھی رکھتے ہیں۔ برصغیر کے

سیاسی حالات پہلے ہی ابتری کا شکار تھے کہ ۱۹۱۴ء میں ہونے والی پہلی جنگ عظیم کے اثرات نے برصغیر کی معیشت کو تباہ کر دیا۔ اقتصادی بدحالی نے عوام کو حکومت کے خلاف بھڑکا دیا اور وہ ہڑکوں پر نکل آئے۔ ۱۹۱۷ء میں روس میں اشتراکی انقلاب آیا جس کی سیاسی حیثیت نے پوری دنیا کو متاثر کیا۔ ہندوستان بھی اُس کے اثرات سے محفوظ نہ رہ سکا۔ اس کے بعد امرتسر جلیا نوالہ ۱۹۱۹ء کے واقعے نے جلتی پر تیل کا کام کیا اور بغاوت کی آگ نے پورے ہندوستان کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔

بیسویں صدی کے آغاز میں فکری سطح پر دو مختلف دھارے نظر آتے ہیں۔ ایک مغربی تحریکوں اور ان کے اثرات کا، دوسرا برصغیر میں اٹھنے والی ادبی تحریکوں کا۔ مغرب میں صنعتی اور سائنسی ترقی اگرچہ بہت سی فرسودہ روایات کے خاتمے کا سبب بنی، لیکن ان تبدیلیوں کے تضادات بھی سامنے آنے لگے۔ مغرب میں علمی و ادبی سطح پر یہ زمانہ قابل ذکر ہے۔ وادازم، سرکلوم، وجودیت اور علامت نگاری کی تحریکوں نے اپنے عہد کی بے چہرگی، انداز کی پامالی اور فرد کی تنہائی کو تخلیقی سطح پر محسوس کیا۔ اس کے علاوہ ادب اور نفسیات کے تعلق اور لسانی سطح پر جدید تحریکوں کے فکری مباحث بھی اپنا اثر دکھانے لگے۔ جدید لسانی تحریکوں میں ساختیات (Structuralism) پس ساختیات (Post-structuralism) اور ردِ تفکیک (Deconstruction) کو خاص اہمیت حاصل رہی۔ ساختیات کا آغاز بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں ہوتا ہے۔ یہ کوئی باقاعدہ شعبہ علم نہیں بلکہ بنیادی طور پر ایک طرزِ مطالعہ ہے، جس کا دائرہ لسانیات، بشریات، تاریخ اور فلسفے تک پھیلا ہوا ہے اور اس طرح ادب میں فکری راہیں کشادہ ہوتی چلی گئیں۔

ہندوستان میں بیسویں صدی کا آغاز رومانی رویوں کے فروغ کے ساتھ ہوا۔ رومانی تحریکوں کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ اردو میں یہ روایت مغربی اثرات کی بنا پر شروع ہوئی۔ جس زمانے میں یہ تحریک ہندوستان پہنچی اُس وقت تک مغرب میں اُس کا رجحان فرسودہ ہو چکا تھا اور یہاں تک آتے آتے اُس کی صورت خاصی مسخ ہو چکی تھی۔ برصغیر میں رومانوی ادیبوں سے پہلے ادب میں عورت کا تصور نہایت محدود تھا۔ وہ یا تو طوائف تھیں یا انجمن آراء، جس کا بیان شاعر اور ادیب بھٹنارے لے کر کرتے تھے یا پھر دبیز پردوں کے پیچھے چھپی ہوئی، جس کا اپنا کوئی وجود نہیں تھا۔ یہ تحریک صرف سرسید تحریک کا ردِ عمل نہیں تھی بلکہ معاشرے کی روایات اور رویوں سے بغاوت بھی تھی۔ اس تحریک کے زیر اثر لکھنے والوں نے ادب میں ایک صحت مند، توانا اور متحرک

عورت کو داخل کیا۔ یہی وہ دور ہے جب آسکر وانلڈ کی جہاں پرستی، ٹیگور کی ماورائیت اور شاعرانہ نثر نے اردو افسانے میں جگہ پائی اور اس دور کے لکھنے والے حقیقت کی بجائے تصوراتی دنیا میں زیادہ دلچسپی لینے لگے۔ اس تحریک کا سب سے زیادہ اثر سجاد حیدر یلدرم اور نیا زفتح پوری نے قبول کیا۔ نیا زکی انگریزی ادب سے واقفیت اور یلدرم کا ترکی ادب سے متاثر ہونا انھیں رومانویت کے قریب لے آیا۔ ابتدا میں پریم چند بھی اسی رومانویت کے زیر اثر نظر آتے ہیں، مگر ان کی رومانیت نے انھیں انسان دوستی سے آشنا کیا اور یہی انسان دوستی انھیں رومانویت سے حقیقت نگاری کی طرف لے جاتی ہے۔ خاص طور پر ان کے پہلے افسانوی مجموعے سوز و وطن کے افسانے حقیقت اور رومان کا امتزاج ہیں۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا کہ بیسویں صدی میں ہمیں دو مختلف صورتیں ایک نقطے پر ملتے نظر آتی ہیں۔ پہلی صورت سائنسی اکتشافات اور ان کے اثرات اور دوسری صنعتی انقلاب جس نے یورپ کے باہر بھی شعور کی ایک نئی لہر دوڑا دی تھی، جس کے تحت فرانڈ اور مارکس کے نظریات علم و دانش کو متاثر کرنے لگے اور اردو افسانہ بھی ان اثرات سے بچ نہ سکا۔ گوارو افسانہ تخلیق کے ساتھ ساتھ سماجی رجحانات ساتھ لے کر آیا مگر عقل کی فضا بدلنے لگی اور زندگی کی تمام جولانیوں اور فکری امنگوں کے جلو میں افسانوی مجموعہ انگارے (دسمبر ۱۹۳۲ء) شائع ہوا۔ انگارے کے تمام افسانے سماجی قدروں سے یکسر بغاوت اور انحراف کے حامل تھے۔ انگارے پڑھے لکھے نوجوان (سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں، محمود ظفر) کی تخلیقات پر مبنی مجموعہ تھا، جن کا لہجہ نہایت تلخ اور کاٹ دار تھا۔ انگارے کی بیشتر کہانیوں میں ٹھہراؤ کم اور رجعت پسندی اور قیادوسیت کے خلاف غصہ اور پیمان زیادہ تھا۔ انگارے کے شائع ہوتے ہی اس کے خلاف ایک رد عمل شروع ہو گیا۔ مارچ ۱۹۳۳ء میں اسے ضبط کر لیا گیا۔ اردو ادب میں یہ ایک طاقتور رویہ تھا جس نے پہلے سے موجود تخلیقی نظریات میں ہلچل مچا دی۔

انگارے کے افسانے موضوع اور اسلوب بیان کے اعتبار سے اردو افسانے کی روایت سے کھلی بغاوت تھے لیکن اس کے باوجود انگارے کے تاریخی کردار کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ترقی پسند افسانے نے انگارے ہی کی خاک سے جنم لیا اور انگارے کے بعد اگلا قدم ترقی پسند تحریک کے روپ میں اٹھایا گیا۔ ۱۹۳۵ء میں جب سیاسی بیداری عام ہوئی، مادی وسائل کے حصول اور جسمانی ضرورتوں کی تسکین نے فوقیت حاصل کر لی تو ادب میں ایک ایسی تحریک نے جنم لیا جس کے نظریات پریم چند کی حقیقت نگاری سے جڑے

ہوئے تھے۔ یہ ترقی پسند ادب کی تحریک تھی جس کا ابتدائی اجلاس لکھنؤ ۱۹۳۶ء میں ہوا۔ اس کی صدارت پریم چند نے کی۔ ڈاکٹر وزیر آغا کے خیال میں:

ترقی پسند تحریک ایک خالصتاً مادی تحریک تھی جس کا مقصد رومانی بالیدگی کا حصول نہیں بلکہ معاشی انصاف کے لیے زمین ہموار کرنا تھا۔ اس مقصد کے لیے ترقی پسند تحریک ان فرسودہ اور رجعت پسند عناصر کے استحصال پر بعد تھی جو ترقی پسند معاشرے کی تشکیل میں مزاحم ہوتے ہیں اور استحصال کی فضا کو قائم رکھنے کے لیے اپنا سارا زور صرف کر دیتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کا اصل مقصد سماجی انجما و کوٹو ڈکرفر کی صدیوں پرانے ظالم استحصالی نظام سے نجات دلانا تھا۔^{۱۳}

ترقی پسند تحریک سے پہلے حقیقت نگاری نے خارج کے مشاہدے کو حقیقی جزئیات کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی۔ حقیقت نگاری کے زیر اثر لکھنے والوں نے اپنے وقت کے سیاسی، سماجی رجحانات کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ عام انسانی زندگی کی نفسیات اور ہندوستان کے مختلف طبقوں کے افراد کے جذبات و احساسات کی ترجمانی کی۔ اگرچہ ان کے ہاں بھی حقیقتوں کا انکشاف نہیں مگر نفسیاتی زندگی کی نقاب کشائی کم اہمیت نہیں رکھتی۔ حقیقت نگاری کے حوالے سے سب سے نمایاں نام پریم چند کا تھا۔ پریم چند کے ساتھ جہاں نمایاں نظر آتے ہیں ان میں سدرشن، علی عباس حسینی، اعظم کرپوری ہیں۔

ترقی پسند تحریک ایک انقلابی تحریک تھی جس نے اس دور کے ذہنوں اور رویوں کو بدلنے کی کوشش کی۔ لہذا اردو کے بڑے بڑے شاعر اور ادیبوں نے اس کا خیر مقدم کیا جن میں پریم چند، جوش ملیح آبادی، نیاز فتح پوری، قاضی عبدالغفار اور علی عباس حسینی کے نام نمایاں ہیں۔

یہ اردو کی پہلی تحریک تھی جس کے لیے باقاعدہ منشور تحریر ہوا۔ بقول ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش یہ ایک طوفانی تحریک تھی جس کی طغیانی میں اس دور کے بیشتر ادیب ڈوبتے چلے گئے^{۱۴} انھوں نے غلام ہندوستان کے لیے ایک خوشحال ملک کا خواب دیکھنا شروع کر دیا۔ اس تحریک کے ابتدائی لکھنے والوں میں پریم چند کا افسانہ ”کفن“ انھیں ترقی پسند افسانے کا پیش رو ثابت کرنے کے لئے کافی ہے۔

اس کے علاوہ ہجا ظہیر، احمد علی، رشید جہاں اور محمود الظفر شامل تھے جن کے انحصارے میں شامل افسانے اگرچہ فی لحاظ سے کمزور ہیں مگر ترقی پسند نقطہ نظر کے افسانے شمار کیے جاتے ہیں۔ قیام پاکستان کے بعد

بھی ہمیں افسانہ نگاروں کی ایک ایسی بڑی تعداد دکھائی دیتی ہے جو ترقی پسند سوچ کے حامل تھے اور انہوں نے اپنی تحریروں کے ذریعے ترقی پسند نقطہ نظر کو بلند آہنگی سے ہمکنار کیا۔

ترقی پسند افسانہ نگاروں نے زندگی کی حقیقتوں کو اس طرح موضوع بنایا کہ وہ جاندار انداز میں افسانے کو بچی سمیت دینے میں کامیاب ہو گئیں۔ ترقی پسند تحریک ادب میں ایسی جدلی تھی جس نے تمام پرانے نقطہ ہائے نظر کو تبدیل کر دیا اور افسانے میں سماجی حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ شعور کی روا اور نفسیاتی تجزیہ نگاری کے علاوہ نئے موضوعات افسانے میں جگہ پا گئے۔ ان تمام چیزوں نے مل کر اردو افسانے کو نئے اسالیب سے روشناس کر لیا۔ یہ اسالیب کسی بیرونی دباؤ کا نتیجہ نہ تھے بلکہ اس دور کے سیاسی حالات سے ابھرے تھے۔

اس تحریک میں مستقبل کی طرف بڑھنے کا رجحان موجود تھا مگر اس تحریک نے جذباتی تحریک اور تخلیق کاری میں فاصلہ پیدا نہیں ہونے دیا۔ ہمیں اس کے متوازی ایک اور تحریک بھی چلتی نظر آتی ہے جو حلقہ ارباب ذوق (۱۹۳۹ء) کی تحریک تھی۔ اس تحریک کو ترقی پسند تحریک کی ضد قرار دیا جاسکتا ہے کیونکہ داخلیت اور خارجیت، مادیت اور رومانیت کی بنا پر ان دونوں میں اختلاف ہے۔ حلقہ ارباب ذوق سے وابستہ ہونے والے ادیبوں نے ادب کو ادب ہی کے حوالے سے پہچانا اور ہیئت اور اسلوب کو اہمیت دی۔ چنانچہ ہر وہ ادیب جو کسی بھی طور ہیئت اور اسلوب کو اہمیت دیتا ہے، ترقی پسندوں کے نزدیک رجعت پسند، زوال آمادہ اور پست رجحانات کا علمبردار ہے۔ لہذا ان نظریات کی بنا پر حلقہ ارباب ذوق کو ترقی پسند تحریک کا رد عمل تصور کیا گیا۔

تاہم یہ دونوں تحریکیں ایک ہی زمانے اور ایک ہی جیسے سیاسی و سماجی حالات میں پیدا ہوئیں اور معنوی اعتبار سے یہ دونوں رومانویت کے کھن سے جنم لیتی ہیں۔^{۱۵}

ترقی پسند تحریک کا نصب العین واضح اور منزل متعین تھی جب کہ اس کے برعکس حلقہ ارباب ذوق اجتماع میں گم ہو جانے کی بجائے آدم کو اپنی شخصیت کے عرفان کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ انہوں نے اپنے داخل کی آواز کو سنا اور خارج کے مشاہدے کو تخلیقی عمل کی آنچ سے گزارا اور اسے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ حلقہ ارباب ذوق کے نزدیک ہر لکھنے والے کو یہ حق پہنچتا تھا کہ وہ ذات کے حوالے سے کائنات کا مطالعہ جس طرح چاہے، جس رخ سے چاہے کرے اور ایسی اقدار کو اس انداز میں سامنے لائے جس سے عالمگیر انسانیت سے ہمدردی اور روح کی بالیدگی کی صورت پیدا ہو۔ گویا حلقہ ارباب ذوق ادب میں کسی نظریاتی پابندی کا قائل نہ تھا لکھنے والا

جس نظریے سے چاہے سوچے، دیکھا اور لکھے۔

فن اور اسلوب کے حوالے سے اگر ہم دیکھیں تو ترقی پسند تحریک تو انا اور پر اثر تحریک تھی لیکن اس کے باوجود ایک روکھا پھیکا اور سپاٹے انداز اپنے دامن میں لیے ہوئے ہے۔ نظریاتی پابندی اور معاشرے کو دنیا دہا کر ادب تخلیق تو کیا گیا مگر اس کا سارا حسن نچوڑ لیا گیا۔ جب کہ حلقہ ارباب ذوق اس وقت ادب برائے ادب کا قائل تھا۔ فن برائے زندگی ان کے نزدیک بے کار اور فالتو شے تھی۔ حلقہ ارباب ذوق کے افسانہ نگاروں نے فرد کی داخلی کیفیات اور نفسیات کے علم سے زیادہ استفادہ کیا اور انسان کے داخل، اس کی فطرت اور نوکھی جہلت کے زاویے آشکار کرنے کی کوشش کی اور ادب (شاعری، افسانہ) میں علامتی اور استعاراتی اسلوب کو فروغ دیا۔ انھوں نے نہ صرف اپنے آپ کو پچھلی روایات سے منسلک رکھا بلکہ گزشتہ روایات اور ادب کے اٹاٹے کو تسلیم کرتے ہوئے اپنے لیے نئی علامتیں، نئے تلازمات اور نئے موضوعات تلاش کیے۔ بقول یونس جاوید:

انھیں رومانوی حقیقت پسند کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔^{۱۶}

اس تحریک کے اولین افسانہ نگاروں میں شیر محمد اختر، کرشن چندر، اوپندر ناتھ اشک اور راجندر سنگھ بیدی کا شمار ہوتا ہے۔ برصغیر کی تقسیم تک ترقی پسند تحریک اور حلقہ ارباب ذوق کے رجحانات ساتھ ساتھ چلتے رہے۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں نے افسانے میں شہری زندگی کے ساتھ ساتھ دیہاتی زندگی اور جاگیر دارانہ جبر کو بھی پیش کیا۔ جب کہ حلقہ ارباب ذوق نے سماجی مسائل کے پہلو پہلو انسان کی باطنی دنیا کو نمایاں کیا۔ جنسی نفسیات اس دور کا نیا اور چھوٹا موضوع تھا۔ ۱۹۴۷ء میں برصغیر دو علاحدہ مملکتوں میں تقسیم ہو گیا۔ بڑی سطح پر انسانی خون کی ارزانی اور انسانی وقار کی بے حرمتی کے علاوہ ہجرت اور اپنی زمین سے دوری کہیں خارجی اور کہیں باطنی سطح پر ماضی پرستی یا nostalgia بن کر افسانے میں نمایاں ہوا۔ تخلیقی سطح پر اس دور میں بڑا افسانہ لکھا گیا۔ اس دور کے لکھنے والوں میں منٹو، احمد ندیم قاسمی، مرزا ادیب، غلام عباس، ممتاز مفتی، قدرت اللہ شہاب، آغا بزم، ممتاز شیریں، حجاب اتیلا زلی، حاجرہ مسرورہ، خدیجہ مستور، الطاف فاطمہ، غلام الثقلین نقوی اور مسعود مفتی وغیرہ بھی اردو افسانے کے منظر نامے پر نمایاں ہوتے ہیں۔

۱۹۶۰ء میں افسانے میں علامتی اور تجریدی رجحانات کا فروغ ہوا کیونکہ ۱۹۵۸ء کے مارشل لا کا خوف اور جبر معاشرے کی مختلف سطحوں میں سرایت کر گیا اور اردو افسانے میں جہاں تجرید اور علامتی رجحانات کا

فروغ ہوا اس کے ساتھ داخلیت اور مٹی بال بعد الطبیعیاتی فکر نے بھی افسانے کو متاثر کیا۔ اسی دوران پاکستان کو دو جنگوں ۱۹۶۵ء اور ۱۹۷۱ء کا سامنا بھی کرنا پڑا جس نے مایوسی کی فضا کو اور گہرا کر دیا چنانچہ تجریدی اور علامتی رجحان افسانے میں مقبول ہو گیا اور علامتی افسانہ نگاروں نے اپنی الگ پہچان بنائی جس میں منشا و اعجاز رہی، سمیع آہوجا، رشید امجد، منصور قیصر، یونس جاوید، مسعود اختر، اسد محمد خاں، مظہر الاسلام شامل تھے۔ ان افسانہ نگاروں نے افسانے کو موضوع اور اسلوب کے لحاظ سے متنوع کیا۔

۱۹۷۰ء کے بعد قدرے ایک کھلی فضا کا احساس ہوا مگر ۱۹۷۷ء میں ملک ایک بار پھر مارشل لا کی زد میں آ گیا اور ادب کی دوسری اصناف کی طرح افسانے پر بھی اس کے اثرات پڑے اور علامت نگاری کی وہ تحریک جو ۱۹۶۰ء میں شروع ہوئی تھی مزید فروغ پا گئی۔ ۱۹۸۰ء کی دہائی میں ساتھیات اور پس ساتھیات کی بحثیں ادب کا حصہ بنتی ہیں اور افسانے کوئی تبدیلی سے دوچار کر گئیں۔ اب تک اردو افسانے کے موضوعات، ہیئت اور اسلوب میں جو تبدیلیاں ہوتی رہیں خاص طور پر بیسویں صدی میں جو انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئیں ان میں سے مغربی تحریکوں کے اثرات کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اگرچہ مغرب کے مقابلے میں بہت تاخیر سے یہ تحریکیں برصغیر میں داخل ہوئیں مگر بیسویں صدی کی ابتدا سے آج تک ان کے اثرات ہمارے ادب پر موجود ہیں۔ جہاں تک بات افسانے کی ہے تو افسانہ ہے ہی مغربی صنف ادب، لہذا اس کا مغربی تحریکوں سے متاثر ہونا یقینی تھا۔ ہم جب اردو افسانے کی تاریخ پر نظر ڈالتے ہیں اور ان تحریکات کے آئینے میں افسانے کے خدوخال تلاش کرتے ہیں تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ ہر دور کے لکھنے والوں نے مندرجہ بالا فکری نظریات کے زیر اثر افسانہ اس کے خطوط اور خدوخال کو مزید سنوارا۔

حوالہ جات

- * اسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد۔
- ۱۔ ڈاکٹر سلیم آغا قزوالباش، جدید اردو افسانے کے رجحانات (کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۰ء) ص ۳۸۵۔
- ۲۔ جے اے کڈن (J. A. Cuddon) Dictionary of Literary Terms and Literary Theory (لندن: پیگمون پریس، ۱۹۹۲ء) ص ۳۱۵-۳۱۶۔
- ۳۔ ابوالخیر حفیظ صدیقی، کتبصاف تنقیدی اصطلاحات (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء) ص ۷۷۔

- ۴۔ کرشن چندر، "عقبتِ مثنیٰ" پیرائے خدا (حیدرآباد دکن: عبدالحق اکیڈمی، ۱۹۹۳ء)، ص ۳۳-۳۴۔
- ۵۔ مظہر الاسلام، "اندھیرے میں چمک کر دکھا ہوا خط" مشمولہ گولڈیا کسی آنکھ سے شہر کو دیکھو (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء)، ص ۱۳۲۔
- ۶۔ سارن کرکیگاڈ (Soren Kierkegaard)، *Concluding Unscientific Postscripts* (نورٹری، پرنٹس)، ۱۹۳۱ء، ص ۱۸۳۔
- ۷۔ ڈاں پال سارتر، وجودیت اور انسان دوستی مترجم قاضی جاوید (لاہور: روپاس پبلیشرز، ۱۹۹۱ء)، ص ۱۵۔
- ۸۔ ایضاً، ص ۱۷۷۔
- ۹۔ نیر مسعود، "وجودیت اور نیا ادب" مشمولہ دائرے شمارہ نمبر ۳ (۱۹۸۶ء) علی گڑھ انجی کینٹنل پب ہاؤس، ص ۵۶۔
- ۱۰۔ ڈاکٹر وزیر آغا، دائرے اور لکیریں (لاہور: مکتبہ فکر و خیال، ۱۹۸۶ء)، ص ۱۳۲۔
- ۱۱۔ قرۃ العین حیدر، "جب طوفان گزر چکا" مشمولہ شمع کے گھر (لاہور: مکتبہ جدید، ۱۹۵۶ء)، ص ۷۵۔
- ۱۲۔ انتظار حسین، آخری آدمی (لاہور: کتابیات، ۱۹۶۷ء)، ص ۸۷۔
- ۱۳۔ ڈاکٹر وزیر آغا، "میسویں صدی کی ادبی تحریکیں" پاکستانی ادب: تنقید جلد ۵ (جنوری ۱۹۸۲ء)، ص ۳۶۹-۳۷۷۔
- ۱۴۔ ڈاکٹر سلیم آغا، قرۃ العین، ایضاً، ص ۱۷۷۔
- ۱۵۔ ڈاکٹر انور سدید، اردو ادب کی تحریکیں (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۶ء)، ص ۵۳۶۔
- ۱۶۔ ڈاکٹر یونس جاوید، حلقہ اربابِ فوق (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۳ء)، ص ۳۶۔

مآخذ

- آغا، وزیر۔ "میسویں صدی کی ادبی تحریکیں" پاکستانی ادب: تنقید جلد ۵ (جنوری ۱۹۸۲ء)۔
- _____ دائرے اور لکیریں۔ لاہور: مکتبہ فکر و خیال، ۱۹۸۶ء۔
- جاوید، یونس۔ حلقہ اربابِ فوق۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۳ء۔
- چندر، کرشن۔ "عقبتِ مثنیٰ" پیرائے خدا۔ حیدرآباد دکن: عبدالحق اکیڈمی، ۱۹۹۳ء۔
- حسین، انتظار۔ آخری آدمی۔ لاہور: کتابیات، ۱۹۶۷ء۔
- حیدر، قرۃ العین۔ "جب طوفان گزر چکا"۔ مشمولہ شمع کے گھر۔ لاہور: مکتبہ جدید، ۱۹۵۶ء۔
- سارتر، ڈاں پال۔ وجودیت اور انسان دوستی۔ مترجم قاضی جاوید۔ لاہور: روپاس پبلیشرز، ۱۹۹۱ء۔
- سدید، انور۔ اردو ادب کی تحریکیں۔ کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۶ء۔
- صدیقی، ابوالعزیز۔ کتب خانہ تنقیدی اصطلاحات۔ اسلام آباد: مکتبہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء۔
- قرۃ العین، سلیم آغا۔ چاند اردو افسانے کے رجحانات۔ کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۰ء۔
- کڈن، جے اے (J. A. Cuddon)۔ *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*۔ لندن: جیکسون بکس، ۱۹۹۳ء۔

کرکیگاڈ، سارن (Soren Kierkegaard)۔ *Concluding Unscientific Postscripts*۔ نورٹری، پرنٹس، ۱۹۳۱ء۔

مسموم شہر: "وجودیت اور نیا ادب"۔ شمولہ دائرے شمارہ نمبر ۳ (۱۹۸۶ء) علی گڑھ ایگریکچرل کالج ہاؤس۔
مظہر الاسلام: "اندھیرے میں بیچ کر رکھا ہوا خط"۔ شمولہ گڑیا کسی آنکھ سے شہر کو دیکھو۔ لاہور سنگ میل پبلی کیشنز،
۱۹۹۸ء۔

سافرہ بتول*

وزیر آغا کا انشائی اسلوب

سافرہ بتول ۵۰۱

اردو ادب میں انشا کیا اگرچہ دوسری اصناف ادب کی طرح یورپ سے آیا اور نظم اور ناول کی طرح اُسے یہاں کی یو یو اس اور رنگ و پیکر میں ڈھلنا پڑا لیکن اگر انشا کیا اپنی زمین کے ثقافتی مزاج اور زبان سے آشنا نہ ہوتا تو اس کا اسلوب اور انداز بدیسی ہی رہتا۔ اُسے یہاں کے اہل فکر و نظر سے مانوں ہوتے ایک مدت گذر جاتی۔ اُس کی اجنبیت کا یہ عالم ہو سکتا تھا جواہر لال نہرو میں اُس کی موت کا سبب بن جاتا، لیکن ایسا نہیں ہوا۔ انشا کیا ایک ایسے پودے کی طرح ہے جو دوسری فضا میں آ کر نیا وہ قوت اور شوکا حامل ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انشا کیا برصغیر میں خوب پھلنے پھولنے لگا۔ اس کے یوں شرمدا رہنے میں جن ہاتھوں کی محنت شامل ہے ان میں وزیر آغا کا نام سرفہرست ہے۔ وزیر آغا نے اردو انشا کیا کو اپنے ثقافتی مزاج اور مشرقی آہنگ سے یوں آشنا کیا کہ پاکستان میں اس کی مقبولیت کا سلسلہ روز افزوں ہوتا چلا گیا۔

وزیر آغا اور اردو انشا کیا ایک دوسرے کے ساتھ اس قدر وابستگی اختیار کر چکے ہیں کہ ایک کے ذکر کے بغیر دوسرے کا ذکر دھورا معلوم ہوتا ہے۔ وہ پہلے لکھنے والے ہیں جنہوں نے ایک واضح تصور اور خیال کے ساتھ انشا کیے کے فروغ، اُس کی صورت گیری اور مست نمائی میں سب سے نیا وہ خدمات سر انجام دیں۔ انہوں نے انشا کیے کے خدو و خال متعین کرنے، اُسے سنجیدہ اور طنزیہ و مزاحیہ مضامین کی حدود سے الگ کرنے اور اردو ادب میں علاحدہ صنف ادب کی حیثیت سے متعارف کروانے کے لیے نہ صرف خود انشا کیا لکھا بلکہ انشا کیے پر

تھیدی مضامین بھی لکھے۔ انھوں نے انٹائی خدوخال میں جو تبدیلی اور انفرادیت پیدا کی اس کے اثرات بعد میں آنے والے اہل قلم کے ذہنوں اور نثر پاروں پر دیکھے جاسکتے ہیں۔ سرسید احمد خاں سے لے کر ڈاکٹر وزیر آغا کے ہم عصر لکھاریوں تک انٹا یہ کسی اور رنگ اور روپ میں لکھا جاتا رہا تھا لیکن وزیر آغا کے اجتہادی قلم کی بدولت اس صنف کو نیا چہرہ میسر آیا۔ اسی لیے ڈاکٹر وزیر آغا اردو انٹا پیے کے موجد اور محرک تسلیم کیے جاتے ہیں۔ وہ انٹا پیے کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

انٹا پیے اس صنف نثر کا نام ہے جس میں انٹا پیے نگار اسلوب کی تازہ کاری کا مظاہرہ کرتے ہوئے اشیاء و مظاہر کے عقلی مفاد کو کچھ اس طرح گرفت میں لیتا ہے کہ انسانی شعور اپنے مدار سے باہر آکر ایک نئے مدار کو جو دماغ میں لانے میں کامیاب ہوتا ہے۔ گویا میں نے انٹا پیے کے سلسلے میں تین باتوں کو ضروری قرار دیا۔ پہلی یہ کہ انٹا پیے کی زبان تخلیقی ہو۔ دوسری یہ کہ انٹا پیے معمولی یا پیش افتادہ شے، خیال یا مظہر کے غیر معمولی پہلو یا اس کی نئی معنویت کا احساس دلائے۔ آخری یہ کہ ذہن کو بیدار کرے۔ مراد یہ کہ شعور کی توسیع کا اہتمام کرے۔ جب تک یہ تین باتیں یکجا نہ ہوں انٹا پیے وجود میں نہیں آسکتا۔^۱

ڈاکٹر وزیر آغا نے انٹا پیے کی تکنیک، اس کے مزاج اور دیگر فی لوازمات کے بیان کے ساتھ ساتھ تخلیقی سطح پر بھی اپنے قائم کردہ قواعد و ضوابط کی پابندی کرتے ہوئے انٹا پیے لکھ کر اس صنف کو لائق اعتبار بنا دیا۔ ان کے درج ذیل چار انٹائی مجموعے شائع ہوئے:

- ۱۔ خیال پارے (۱۹۶۱ء)
 - ۲۔ چوری سے یاری نک (۱۹۶۶ء)
 - ۳۔ دوسرا کنارہ (۱۹۸۲ء)
 - ۴۔ سمندر اگر میرے اندر حجرے (۱۹۸۹ء)
- یہ چاروں مجموعے ۱۹۹۵ء میں پبلیکیشن ڈی سے روڈ رولر نک کے عنوان سے کلیات کی صورت میں شائع ہوئے۔ پانچ سال کے دوران لکھے ہوئے مزید انٹائیوں کے اضافے کے ساتھ ۲۰۱۰ء میں پبلیکیشن ڈی کے عنوان سے انٹائیوں کی کلیات پھر سے شائع ہوئی۔

خیال پارے کے نام سے منظر عام پر آنے والا انٹائیوں کا مجموعہ اردو ادب میں جدید انٹا پیے کے

لیے مضبوط اساس ثابت ہوا۔ اس مجموعے میں کل چوبیس انٹا یے شامل تھے۔ اس کا مقدمہ صلاح الدین احمد نے لکھا جب کہ کتاب کے شروع میں اور تقدیم کے بعد وزیر آغا نے ”انٹا یہ کیا ہے“ کے عنوان سے اہم مضمون تحریر کیا جس میں انھوں نے انٹا یے کے خدوخال اور اس کے نقوش کو اجاگر کیا۔ اس کتاب میں شامل انٹا نیوں کے عنوانات کچھ یوں تھے: ”پگڈنڈی“، ”بہادری“، ”خاموشی“، ”چھکڑا“، ”آندھی“، ”ریلوے ٹائم ٹیکل“، ”بے ترتیبی“، ”کچھ علالت کی حمایت میں“، ”قطب مینار“، ”ڈیویا مجھ کو ہونے نے“، ”گرمی“، ”ٹریول لائٹ“، ”آگ نا پنا“، ”کچھ خوبصورتی کے بارے میں“، ”ست روی“، ”موڈ“، ”ریل کا سفر“، ”تنہائی“، ”وہند“، ”وہ“، ”آسیب“، ”خلاف“ اور ”آج بھی دیا رہیں“۔

اس تصنیف پر جہاں تحسین اور داد کا شور بلند ہوا وہاں مصنف سے نظریاتی اختلاف بھی کیا گیا۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ خیال پارے کی اشاعت نے اس مصنف کو اردو ادب کے لکھاریوں اور قارئین کے لیے دلچسپی کی حامل مصنف بنا دیا۔ اب انٹا یہ محض الفاظ کے طوطے مینا اڑانے یا گہری فلسفیانہ اور مقصدیت سے بھرپور تحریر کا نام نہیں تھا بلکہ اس میں لطافت اور نازکی کا عنصر پیدا ہو گیا تھا۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ خیال پارے نے انٹا یے کو جدید طرز احساس اور نیا اسلوب عطا کیا۔ اس کتاب میں شامل انٹا یے جہاں اپنے اندر معانی اور مخاہم کے سمندر رکھتے تھے وہاں زندگی کی سچائیوں کو ان کی تلخیوں سے الگ کر کے دیکھنے کا ایک زاویہ بھی بخشے نظر آتے ہیں۔ وزیر آغا کے اس دلکش طرز بیان نے انٹا یہ نگاری کو جدید دور میں داخل کر دیا اور اس حقیقت کو بھی آشکار کیا کہ انٹا یہ ایک الگ مصنف ہے۔ اسے نہ تو طنز و مزاح کہا جاسکتا ہے اور نہ ہی سنجیدہ و فکری موضوعات پیش کرنے کا ذریعہ۔ انھوں نے ان انٹا نیوں کے ذریعے اردو ادب میں جس نئے اسلوب کو روشناس کروایا وہ بالکل نیا نہیں تو کم یا ب ضرور تھا۔

خیال پارے کے باعث انٹا یے میں آنے والی تخلیقی اور ارتقائی تبدیلیوں نے اپنا ایک حلقہ اثر بنا لیا۔ جب ۱۹۶۶ء میں ان کا دوسرا انٹا یے مجموعہ چودری سے یاری ذلک منظر عام پر آیا تو اس کے لیے فضا ہموار تھی۔ اس میں ۱۱۵ انٹا یے: ”سیاح“، ”چھٹنا“، ”جہاں کوئی نہ ہو“، ”دیوار“، ”طوطا پالنا“، ”میری چالیسویں سالگرہ“، ”واپسی“، ”کچھ“، ”ضرب المثل کی مخالفت میں“، ”یہ معصوم لوگ“، ”کچھ رشتہ داروں کی شان میں“، ”درمیانہ درجہ“، ”بس اتنی سی بات ہے“، ”فٹ پاتھ“ اور ”کچھ قلم کے بارے میں“ شامل ہیں۔ عنوانات سے ہی

اندازہ ہو جاتا ہے کہ وزیر آغا نے اپنے ہٹھ نظر کو تخلیقی سطح پر کس انداز میں پیش کیا ہے۔ موضوعات میں یکسانیت نہیں بلکہ تنوع اور رنگارنگی کا احساس ہوتا ہے۔

انہوں نے اپنا سفر یہیں ختم نہیں کیا بلکہ تیسرا انٹائی مجموعہ دوسرا کنارہ پیش کر کے بیٹا بت کر دیا کہ انٹائی نگاری ایک ایسا فن ہے جس میں موضوعات ہاتھ باندھے کھڑے ہوتے ہیں اور انٹائی نگار ان کو الفاظ کا لباس پہنا کر ایک ترتیب سے روئے قرطاس پر سجاتا چلا جاتا ہے۔ اس مجموعے کی خاص بات موضوعات کا تنوع تھا جو زندگی کے ہر پہلو سے لیے گئے تھے کائنات کی ہر چیز ان کی نظر میں سمائی اور تخلیقی روپ اختیار کرتی چلی جاتی ہے۔ اس مجموعے میں مترہ انٹائی شامل ہیں۔ ”بارہواں کھلاڑی“، ”حقہ بیٹا“، ”معافی مانگنا“، ”لاہور“، ”کھڑکی“، ”بست“، ”ٹھنڈا برف ہاتھ“، ”کچھ مسکراہٹ کے بارے میں“، ”کتابوں کی معیت میں“، ”اکلاپا اور تنہائی“، ”میرا الیم“، ”اسم اور فعل“، ”میرے بچپن کا دوست“، ”ہجرت“، ”چلنا“، ”سائنسی علم“، ”دیر و اور پینڈ بیگ“ ان کے عنوانات ہیں۔ اس مجموعے کے بارے میں منور عثمانی نے لکھا ہے:

دوسرا کنارہ وزیر آغا کا تیسرا انٹائی مجموعہ ہے۔ اس میں انٹائی نگاری کی فکر عمر اور بحالیات کی تیسری سطح ہمارے سامنے آتی ہے۔ یہ تیسری سطح بھی یک رخ ہی ہرگز نہیں ہے۔ اس کے تین جلی اور کئی خفی رخ ہیں۔ پہلا رخ یہ ہے کہ فکر احساس اور رویے میں آزادی دے دے نیازی دو چند ہو گئی ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ افرادیت کو بیرونی خطرے سے بچایا گیا ہے اور اجتماعییت سے کئی جہتوں میں ربط اور مکالمہ بڑھا ہے۔ تیسرا رخ یہ ہے کہ تخلیقی مسرت کی حامل انوکھی مسافتوں میں حیرت انگیز توازن و تسلسل قائم رہا ہے۔^۲

ہر تخلیق کار اپنی زندگی کے تجربات اور مشاہدات کو اپنی تحریروں میں ضرور پیش کرتا ہے، اگر اس کے تجربات و مشاہدات شعوری طور پر اس کی تحریر کا حصہ نہ بھی بن رہے ہوں تو لاشعوری طور پر یہ تحریر میں در آتے ہیں۔ جس تخلیق کار کے تجربات و مشاہدات جس قدر زیادہ ہوں گے اس کی تحریر میں اس قدر روقلمونی ہوگی۔ وزیر آغا اپنے تجربات و مشاہدات کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ قاری ان کے تجربے میں شامل ہو جاتا ہے، یہی بڑے فنکار کی خوبی ہے کہ وہ اپنے بیان کردہ تجربے میں قاری کو شامل کر لیتا ہے اور ایک سطح پر اسے قاری کا تجربہ بنا دیتا ہے۔ وزیر آغا نے اپنے انٹائی میں تجربات و مشاہدات کو اس قدر شامل رکھا کہ وہ ہمیں اپنے مزاج تک سے واقف ہونے کا موقع فراہم کر دیتے ہیں۔

مجھے یہ سب دیواریں پسند ہیں۔ یہ دیواریں میری آوارہ خراچی اور بے راہ روی کی راہ میں سینہ
 تان کر کھڑی ہو گئی ہیں۔ ان دیواروں نے میری ذات کی حدود کو متعین کر دیا ہے۔^۳

ان کی متذکرہ لارائے ان کے انٹا یہ ”دیوار“ سے پیش کی گئی ہے اس انٹا پے کے آغاز میں اپنی
 عادات اور معمولات اپنے قاری کے سامنے پیش کرتے ہیں اور دیوار جیسی عمومی چیز جو ہر گھر میں ہوتی ہے کو اپنی
 شخصیت کے ساتھ وابستہ کر کے ان دیواروں میں سے کئی دروازے اور کھڑکیاں کھولتے ہیں جن سے جھانک
 جھانک کر قاری ان کے باطن میں دیکھنے کے قابل ہو جاتا ہے۔ وہ انٹا یہ لکھتے ہوئے عمومی موضوعات میں اپنی
 شخصیت اور تجربات کو یوں شامل کر لیتے ہیں کہ قاری ان عمومی موضوعات میں وزیر آغا کی شخصیت کا پرتو دیکھنے لگتا
 ہے۔

سائبرہ بیگم

وقت گزرنے کے ساتھ ایک خاص قسم کا طنز یہ لہجہ ان کے اسلوب میں شامل ہو گیا جو ان کی حساسیت
 کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ وزیر آغا کے اس طنز میں بھی گفتگو نثری اور ملائمت ہے وہ شائستگی اور تہذیب کا دامن
 کسی طور پر چھوڑتے نظر نہیں آتے اور ویسے بھی انٹا یہ گہرے کاٹ دار طنز، غیر شائستگی اور عامیانا انداز کا ہرگز
 متحمل نہیں ہو سکتا۔ وزیر آغا اپنے انٹا یوں میں مزاح اور گفتگو کی فضا پیدا کرنے کے لیے تقابلی انداز بھی
 اختیار کرتے ہیں۔ مزاح پیدا کرنے کے لیے خوبصورت انداز میں چیزوں کے درمیان موازنہ کرتے ہیں اور اس
 حوالے سے انسانی رشتوں میں جذبات اور غلوں کے فقدان کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ رشتہ داروں اور
 دوستوں سے تعلقات کی نوعیت کی عکاسی کرتے ہوئے دراصل وہ معاشرے کے کھوکھلے پن کی بات کر رہے ہیں
 جہاں انسان رشتے بھی جبراً بھجوا رہا ہو ورنہ کسی بھی نہ کسی مفاد اور مفاہمت کی بنیاد پر آگے بڑھتا ہے۔

خدا کی قدرت ہے کہ رشتہ دار تو آسمان سے نازل ہوتے ہیں لیکن دوست احباب زمین سے
 اُگتے ہیں۔ خدا نخواستہ اس سے میری یہ مراد ہرگز نہیں کہ رشتہ دار معصومیت اور تقدس کے حاملین
 ہیں جب کہ دوست احباب خود غرضی اور مادہ پرستی کے علم بردار خدا کی قدرت کا ذکر میں نے
 محض اس لیے کیا ہے کہ یہ میرے موقف کی حمایت کرتی ہے۔ میں کہتا صرف یہ چاہتا ہوں کہ
 رشتہ دار اللہ میاں کی طرف سے عطا ہوتے ہیں اور آپ چاہیں یا نہ چاہیں وہ ہر دور شمشیر آپ
 سے اپنی رشتہ داری قائم رکھتے ہیں۔ لیکن دوست احباب کے انتخاب میں اللہ قطعاً دخل نہیں
 دیتا۔^۴

ڈاکٹر وزیر آغا نے متنوع موضوعات پر انٹائیٹل لکھے ہیں۔ جس موضوع پر بھی لکھتے ہیں، ہر پہلو سے اس کا احاطہ کرتے ہیں اور موضوع سے متعلق نئے اور منفرد اسلوب سامنے لاتے ہیں۔ ان کا انٹائیٹل ان کے انفرادی تجربے اور ذاتی مشاہدے کا حامل ہوتا ہے مثلاً چیخنا میں ہنسی اور گریہ کے مختلف رنگ دکھاتے ہوئے چیخ کے نئے، انوکھے اور منفرد زاویوں کو کس طرح اجاگر کیا ہے۔

ہنسی آسودگی کے احساس سے جنم لیتی ہے، مگر یہ ٹوٹے ہوئے دل کی صدا ہے لیکن چیخ سرنا پا ایک احتجاج ہے۔ چیخنا کوئی آسان کام نہیں... ہنسی کو لہجے ایک حقیر سے واقعے سے برا بھونڈ ہو جاتی ہے۔ اس کی ڈور اکثر ایک معمولی سے مسخرے کے ہاتھ میں ہوتی ہے جو اپنے چہرے کے اُتار چڑھاؤ سے پیدا کر دیتا ہے۔ کبھی شرم کی بات ہے۔ یہی حال گریہ کا ہے ذرا دل پر چوٹ لگی اور زمین پھٹک پڑے لیکن چیخ کسی معمولی تحریک سے وجود میں نہیں آتی۔ یہ تو صرف زندگی و موت کے سنگم پر نمودار ہوتی ہے۔ مجھے چیخ کی کھر در کی غنایت سے والہانہ پیار ہے۔^۵

وزیر آغا کے ہاں موضوع کو نئے زاویے سے دیکھنا اور اس کے مخفی گوشوں میں جھانکنے کا رویہ بہت مضبوط ہے جس کی مثالیں ان کے بہت سے انٹائیٹل سے دی جاسکتی ہیں۔ لیکن خصوصاً ان کے انٹائیٹل ”بے ترتیبی“ کو دیکھا جائے تو ظاہر ہوتا ہے کہ ترتیب اور نظم و ضبط کی تعریف تو سمجھی کرتے ہیں مگر ”بے ترتیبی“ کے حسن کو صرف ایک انٹائیٹل نگار ہی محسوس اور بیان کر سکتا ہے۔ ان کا موقف یہ ہے کہ ترتیب اور توازن ایک جبر ہے اور یہ جبر میرے لیے ایک جال یا قید بن جاتا ہے۔ وہ بے ترتیبی اور عدم توازن کو اس لیے پسند کرتے ہیں کہ اس میں بناوٹ اور ابھار نہیں ہے بلکہ بے ترتیبی میں ایسی تحریک اور بے ساختگی ہے جو شخصیت کو اٹھان عطا کرتی ہے اور زندگی میں حسن پیدا کرتی ہے۔

جب ہم وزیر آغا کی انٹائیٹل تحریروں کا بلااستیعاب مطالعہ کرتے ہیں تو یہ نتیجہ فوری اخذ کر لیتے ہیں کہ ان کے انٹائیٹل میں ان کی ذات کا پرتو اور شخصیت کے مختلف پہلو بڑے واضح انداز میں وجود پاتے ہیں۔ جہاں وہ اپنے انٹائیٹل کی تشکیل کے لیے خارجی دنیا سے مدد لیتے ہیں وہاں وہ اپنی ذات کو بھی اپنے انٹائیٹل کی صورت گری کے لیے استعمال میں لاتے ہیں، یوں ان کا انٹائیٹل خارج اور داخل کی ترکیب سے مکمل ہوتا ہے۔ مگر خارج سے نیا دہا طن ان کے انٹائیٹل میں پایا جاتا ہے۔

انہوں نے اپنے خیالات کو دلکش پیرائے میں اختصار سے بیان کیا۔ اسلوب کی گفتگو بعد میں مکمل کا احساس اور شخصی نقطہ نظر اس انٹائیٹل مجموعے کا خاص پہلو ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ انہوں نے اس بات کی بھی وضاحت کر دی کہ انٹائیٹل کا موضوع کچھ بھی ہو سکتا ہے لیکن اس پہلو کو ضرور مد نظر رکھا جائے کہ اس میں انکشاف ذات یعنی انٹائیٹل کی شخصیت کا داخلی اظہار ہو۔ ایسا کرنے میں وہ بہت حد تک کامیاب بھی ہوئے۔ ہر موضوع کو انہوں نے اس رنگ اور انداز میں پیش کیا کہ قاری داد دے بغیر نہ رہ سکا۔

موضوعات کے اعتبار سے وزیر آغا کے ہاں بڑا تنوع اور انفرادیت پائی جاتی ہے۔ وہ اپنے انٹائیٹلوں کے لیے موضوعات کا انتخاب عام زندگی سے کرتے ہیں۔ دراصل انٹائیٹل کے لیے موضوع کا اہم و غیر اہم یا ادبی و غیر ادبی ہونا ضروری نہیں۔ بلکہ انٹائیٹل نگار کسی بھی موضوع میں اپنے انداز تحریر اور اسلوب بیان سے دلکشی و رعنائی پیدا کرتا ہے۔ ایک انٹائیٹل کا عنوان ”کچھ قلم کے بارے میں“ ہے۔ بظاہر یہ عنوان ادبی موضوع نہیں لگتا اور بادی النظر میں اسے دیکھ کر ذہن فوراً صرف لکھنے والے قلم ہی کی طرف جاتا ہے لیکن انٹائیٹل کا انداز بھی بھرپور ہے۔ پھر موضوع کے تمام پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہوئے اپنے شخصی اور انفرادی تجربے کو اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ دلچسپی کا عنصر پیدا ہو گیا ہے۔

وزیر آغا کے انٹائیٹلوں سے ایسے بہت سے ٹکڑے بطور مثال پیش کیے جاسکتے ہیں جن میں انہوں نے زندگی کے مسخ پہلو دیکھنا اور اپنے قارئین کو دکھانے کی کوشش کی ہے۔ لیکن وہ زندگی کے ان مسخ، بے ڈول اور کھردرے پہلوؤں کو پیش کرتے ہوئے بھی دل آزاری کی صورت پیدا نہیں ہونے دیتے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ وزیر آغا اپنے انٹائیٹلوں میں تبسم زیر لب کی کیفیت پیدا کرنے کے لیے لطیف اشارات سے اس طرح کام لیتے ہیں کہ ان کے انٹائیٹلوں میں موجود طنز بھی خوشگوار مزاح اور لطیف صورت اختیار کر لیتا ہے جو طبیعت پر گراں نہیں گذرتی۔ مثلاً انہوں نے انٹائیٹل ”چھٹنا“ میں ہلکا سا طنز یہ مگر مزاحیہ انداز اختیار کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

لیکن اگر کسی وجہ سے مجھے ہنسی کو اس طرح در معقولات کی اجازت دینی پڑے تو میں اسے زیادہ سے زیادہ ایک نکلوائی کے طور پر استعمال کرتا ہوں۔ بعض افسروں سے بات کرتے ہوئے اس کی سخت ضرورت پڑتی ہے۔ اس وقت میں فوراً جیب سے نکلوائی نکال کے بہن لیتا ہوں اور تبسم میرے چہرے کے ساتھ اس وقت تک چپکا رہتا ہے جب تک یہ حضرات سامنے موجود رہتے ہیں۔^۶

وزیر آغا کے انشا پئے کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ ہمیں زندگی کے روشن پہلو دکھاتے ہیں۔ وہ رنج و غم، دکھ درد، معیشت اور بیماری میں امید اور خوشی کے سامان تلاش کر لیتے ہیں۔ وہ ہمیں زندگی بسر کرنے کے فن سے روشناس کراتے ہیں۔ ان کے ہاں تندرستی اور صحت ہی میں خوشی کا راز نہیں بلکہ علالت میں بھی مسرت کے پہلو ملتے ہیں۔ بہادری ہی عظمت کی دلیل نہیں بزدل میں بھی نیکی اور اخلاق کی قدریں ملتی ہیں۔ صرف خیال کا فرق ہے۔ ایک انشا پئے بعنوان ”بہادری“ کی چند ایک سطریں ملاحظہ کریں جس میں بزدلی کی اہمیت ان الفاظ میں بیان کی گئی ہے:

بہادری اور نادانی میں کوئی بڑی خلیج حائل نہیں، جرأت کی ہر مثال دراصل نادانی کی ایک مثال ہے۔ جذبہ جب مزہ زور ہو جاتا ہے اور اس پر تہذیب و شعور کی گرفت ڈھیلی پڑ جاتی ہے تو لوگ اسے بہادری کا نام دیتے ہیں۔ بہادری کی اس جذباتیت کے مقابلے میں کسی بھی بزدلانہ فعل کا جائزہ لیجیے آپ کو اس میں سکون و تحمل، بردباری اور فراست صاف طور سے جھلکتی ہوئی دکھائی دے گی۔

اپنے تخلیقی سفر کے چوتھے پڑاؤ سمندر اگرمیر سے اندر گھر سے میں وزیر آغا اپنے فن کی انتخاب پر نظر آتے ہیں۔

وزیر آغا کے چار انشائی مجموعوں میں سفر کے قریب انشا پئے بنتے ہیں جن کا دورانیہ تخلیق کم و بیش پینتالیس سال کو محیط ہے۔ یہ مجموعے نہ صرف ان کے ارتقائی تخلیقی سفر کے غماز ہیں بلکہ اردو انشا پئے کے فنی و اسلوبیاتی ارتقا کی کئی صورتیں بھی ان میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ خیال پارے کے انشائیوں میں موضوعات، جذبے کی روپوشیوں میں لپٹے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ اسلوب میں مزاج اور طنز کی کیفیتیں گنگنی سے پُر ہیں۔ اشیاء کے ساتھ وزیر آغا کا رویہ، حیرت اور مسرت کا ہے۔ یعنی اشیاء تھیر اور مسرت کے ساتھ ساتھ اپنی چمکا چوند سے انھیں رنگ برنگ جذبوں سے ہم آہنگ کرتی ہیں۔ انھیں دیکھ کر ان کے قریب جانے کی زبردست خواہش جنم لیتی ہے۔ یہ گویا مطالعہ فطرت کا وہ زمانہ ہے جب اشیاء اپنے خارجی وجود کے ساتھ اپنی پہچان کراتی ہیں۔ یہ چیزوں سے لپٹ جانے اور انھیں محسوساتی سطح پر دیکھنے کا زمانہ ہے۔ چوری سے چوری نلک ایک پڑاؤ ہے جہاں لمحہ بھر کے لیے ٹھہر کر سفر کی ساری عطا کو سینے کی تصویرا بھرتی ہے۔ اس ساری عطا کو دیکھ کر سنجیدگی اور بردباری کی کیفیات ابھرنے لگتی ہیں۔ چنانچہ خیال پارے کی سیمائی کیفیت کے برعکس چوری سے

یاری تک میں ایک ٹھہراؤ محسوس ہوتا ہے۔ خیال پارے سے سمندر اگر صیرے اندر گرے تک وزیر آغا کی انٹائی نگاری میں ایک واضح ارتقا محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اس سفر میں نہ صرف انہوں نے اپنے خیالات کو تخلیقی صورت میں پیش کیا بلکہ انٹائی کے خدو خال واضح کرتے ہوئے ان تمام پہلوؤں کو نگاہ میں رکھا جو اس صنف ادب کے لیے تازہ کاری اور رعنائی میں اضافے کا باعث بن سکتے تھے۔ ان کے انٹائی سرمائے کو سامنے رکھتے ہوئے انٹائی کے لیے بطور صنف یہ رائے قائم کی جاسکتی ہے کہ انٹائی ایک ایسی صنف ادب ہے جسے دقیق بحثوں، فلسفیانہ نوع کی علمی توجیہات اور تکنیکی باریک بینی جیسے عوامل سے سروکار نہیں ہوتا۔ اس کو خیالات کا تسلسل اور اس کے پیچھے فکری لہر کی ضرورت ہوتی ہے جس سے یہ باتوں باتوں میں نئی سے نئی دنیا، نئے سے نئے امکانات جہاں کے درکھوتا چلا جاتا ہے۔ انٹائی کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ یہ انسان اور انسان کے تعلقات سے بحث کرتا ہے اور اس میں زندگی کے کئی پہلوؤں تک غور اور ہلکے پھلکے انداز میں خود بخود دیکھتے ہوئے چلے جاتے ہیں اور وزیر آغا کے انٹائی کے انٹائی نگاری کی اس خصوصیت سے معمور ہیں۔

حوالہ جات

- ۱۔ اسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد۔
- ۲۔ لطیف ساحل، ”ایک گفتگو، وزیر آغا“ اردو زبان سرکوحہ انٹائی نمبر (۱۹۸۳ء)، ص ۱۰۔
- ۳۔ منور حاتی، ”وزیر آغا کی انٹائی نگاری“، مشمولہ کساغذی پیرپن وزیر آغا نمبر (۱۹۸۵ء)، ص ۱۳۰۔
- ۴۔ وزیر آغا، ”دیوار“ مشمولہ پیگنڈی سے روڈ رولر تک (سرکوحہ: کتب خانہ، جولن ۱۹۹۵ء)، ص ۱۵۲۔
- ۵۔ وزیر آغا، ”کچھ شے دلوں کی شان میں“، ایضاً، ص ۲۶۲۔
- ۶۔ وزیر آغا، ”چٹنا“، ایضاً، ص ۳۱۸۔
- ۷۔ ایضاً۔
- ۸۔ وزیر آغا، ”بہاوری“، ایضاً، ص ۶۷۔

مآخذ

- ۱۔ آغا، وزیر۔ پیگنڈی سے روڈ رولر تک سرکوحہ کتب خانہ، جولن ۱۹۹۵ء۔
- ۲۔ ساحل، لطیف۔ ”ایک گفتگو، وزیر آغا“۔ اردو زبان سرکوحہ انٹائی نمبر (۱۹۸۳ء)۔
- ۳۔ حاتی، منور۔ ”وزیر آغا کی انٹائی نگاری“۔ مشمولہ کساغذی پیرپن وزیر آغا نمبر (۱۹۸۵ء)، جولن ۲۰۰۵ء۔

صائمہ علی *

”ہمہ یاراں دوزخ“: آپ بیتی یا رپور تاژ

صائمہ علی

جسیرہ نثر سے مراد وہ تحریر ہے جو قید میں رہ کر یا بعد میں قید کی کیفیات کے متعلق لکھی گئی ہو اور جس کا انداز شخصی ہو۔ قید میں رہ کر لکھی گئی غیر شخصی تحریر جسیرہ نثر کی ذیل میں نہیں آتی مثلاً سجاد ظہیر نے قید میں رہ کر روشنائی اور ذکرِ حافظ لکھیں لیکن یہ جسیرہ نثر نہیں کہلا سکتیں۔

اردو میں جسیرہ نثر میں بہت سی اہم کتابیں ملتی ہیں مثلاً ابوالکلام آزاد کی غبارِ خاطر، حسرت موہانی کی قید فرنگ، فیض احمد فیض کی صلیبیں مرے دریچے میں جمید اختر کی کال کو ٹھٹھری وغیرہ اس پس منظر میں صدیق سا لک کی کتاب ہمہ یاراں دوزخ کا جائزہ لیں تو ان میں بنیادی فرق یہ نظر آتا ہے کہ ہتھیار ڈالنے اور دوسرے ملک میں قیدی بنا کر لے جانے کی جس ذلت سے سا لک دوچار ہوئے وہ اور کسی کے حصے میں نہیں آتی۔ اول الذکر دو کتابوں کے زمانہ تحریر میں انگریزوں کے خلاف مزاحمت اور اس سلسلے میں قید ہونا باعثِ ذلت نہیں مقامِ افتخار سمجھا جاتا تھا۔ اسی طرح فیض صاحب کے خطوط میں بھی وہ دکھاؤ رکب نظر نہیں آتا جو سا لک نے ہندوستان کی قید میں جا کر محسوس کیا۔ قیدی بننا انسان کی بے بسی کی علامت ہے۔ لیکن اس ملک کی سر زمین پر قیدی بنا کر لے جایا جانا مشکل ترین ہے جس سے طویل عرصے سے سماجی تعلقات رہے ہوں۔ اس قید سے محض ذات ہی نہیں ملکی وقار بھی مجروح ہوتا تھا اس لیے سا لک کی کیفیت بہت مختلف ہے۔

ہمہ یاراں دوزخ کی صنف کا تعین کچھ پیچیدہ امر ہے۔ زندگی کے کسی ایک حصے پر لکھی گئی کتاب

”آپ بیتی“ کی ذیل میں آسکتی ہے۔ اس طرح دیکھیں تو ہمہ یاراں دوزخ ”آپ بیتی“ قرار دی جاسکتی ہے کیونکہ یہ سالک کی بھارتی قید میں دو سالہ زندگی کے واقعات کا مجموعہ ہے، اسی بنا پر ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی نے اپنی کتاب اصناف ادب میں اس کتاب کو ”آپ بیتی“ قرار دیا ہے۔^۱ لیکن اس تعریف پر پورا اترنے کے ساتھ اس کے کچھ پہلو ایسے بھی ہیں جن کی بنا پر اس میں ”رپوتا“ کی خصوصیات بھی ملتی ہیں۔ ”آپ بیتی“ میں زندگی کے چھوٹے بڑے واقعات احاطہ تحریر میں لائے جاتے ہیں اس کے لیے ضروری نہیں کہ کسی خاص یا غیر معمولی واقعے کو بنیاد بنا کر آپ بیتی لکھی جائے۔ ”رپوتا“ میں تحریر کا محور کوئی خاص، بنیادی یا مرکزی واقعہ ہوتا ہے جو مقصد تحریر بنتا ہے۔ ضروری نہیں ہے کہ یہ ہنگامی نوعیت کا ہو لیکن ایک مرکزی محرک بہر حال ہوتا ہے جیسے کرشن چندر، سجاد ظہیر، قراۃ العین حیدر، عصمت چغتائی اور صفیہ اختر کے رپوتا ڈاؤبی کانفرنسوں سے متعلق ہیں۔ ہمہ یاراں دوزخ میں رپوتا کے عناصر تلاش کرنے سے پہلے ”رپوتا“ کی تعریف پر نظر ڈالنا ضروری ہوگا۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی کے مطابق:

”رپوتا“ فرانسیسی لفظ ہے اور اس کے لغوی معنی رپورٹ ہی کے ہیں۔ اصطلاحی معنوں میں رپوتا ڈچشم دیہ حالات و واقعات کی وہ رپورٹ ہے جو اگرچہ معروضی واقعات ہی پر مشتمل ہوتی ہے لیکن مصنف کا تخیل اور واقعات کے بارے میں اس کا موضوعی رویہ ان واقعات میں ایک بصیرت افروز معنویت پیدا کرتا ہے۔^۲

محترمہ طلعت گل اردو ادب میں دیہوتا ڈ میں رقم طراز ہیں:

رپورٹ اور رپوتا ڈ کے فرق کو مد نظر رکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ اردو میں رپوتا ڈ نگاری، صرف رپورٹ نہیں، بلکہ ایک ادبی صنف کی حیثیت سے اس کا ایک اپنا مقام ہے جو لاشعوری طور پر ابھر کر سامنے آیا اور بعد میں مقصدی ادب کی تعمیر میں اس سے بڑی مدد ملی۔ حصول مقاصد کے لیے مصنفین نے تفصیل میں جانے سے گریز نہیں کیا نتیجہ ظاہر تھا کہ اردو میں بیشتر رپوتا ڈ تفصیلی ہیں اور اکثر غیر ارادی طور پر نہیں بلکہ شعوری کوشش کا نتیجہ ہیں۔^۳

اول الذکر اقتباس میں رپوتا ڈ کی لغوی تعریف اور آخر الذکر میں اردو میں رپوتا ڈ کی حیثیت پر بات کی گئی ہے کہ اردو ادب میں یہ ایک اچھی ادبی رپورٹ سے بڑھ کر مقام رکھتی ہے۔ ڈاکٹر انور سدید رپوتا ڈ کے متعلق لکھتے ہیں:

رپورتاژ کو دوسری جنگ عظیم کے دوران ایک نئی صوبہ نثر کے طور پر اورو میں متعارف کرایا گیا تھا اور چند اعلیٰ درجے کے ادیبوں نے اپنی عمدہ تخلیق کاری سے اسے اپنے پاؤں جمانے میں مدد دی۔ چنانچہ اب یہ صوبہ نثر نہ صرف ادبی تقاضوں کو پورا کرتی ہے بلکہ جذبات و احساسات اور واقعات و مشاہدات پر عمل اور نثر کی مختلف النوع کیفیات بھی سامنے لارہی ہے۔^۴

ڈاکٹر انور سدید کی رائے میں جذبات، احساسات، واقعات اور مشاہدات کے الفاظ سے اندازہ ہوتا ہے کہ رپورتاژ میں مصنف کی ذات کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ اس لحاظ سے مصنف کے جذبات اور نقطہ نظر بہت اہمیت رکھتے ہیں کہ اس واقعے کو ہم مصنف کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ ایک ہی واقعے سے مختلف لوگ مختلف اثر قبول کرتے ہیں، اس لیے مصنف کی ذات رپورتاژ کا بنیادی مرکز ہوتی ہے۔

رپورتاژ کی ایک اور اہم خصوصیات صداقت ہے جو ویسے تو کسی نہ کسی تناسب میں تمام غیر افسانوی اصناف نثر میں ہوتی ہے لیکن رپورتاژ نگار کے لیے لازم ہے کہ واقعات کو اپنی صحیح حالت میں پیش کرے اور واقعات کے بیان میں تخیل کی رنگ آمیزی نہ کرے۔ ایسا نہیں ہے کہ اس میں مصنف کے جذبات و احساسات نہ ہوں لیکن واقعات کے بیان میں اصل حقائق ہی مد نظر رہنے چاہئیں۔ واقعات کے ساتھ رپورتاژ میں کردار بھی فرضی نہیں بلکہ حقیقی ہوتے ہیں۔ محترمہ طلعت گل کے مطابق:

رپورتاژ نگار کے علاوہ دوسرے کردار بھی حقیقی اور اہم ہوتے ہیں یہ بھی رپورتاژ نگار کی طرح واقعے کے عینی شہد ہوتے ہیں افسانے کی طرح غیر حقیقی کرداروں کی رپورتاژ میں کوئی جگہ نہیں^۵

لیکن کردار نگاری رپورتاژ نگار کا مقصد نہیں بلکہ کردار کے ذریعے واقعات کا بیان ہوتا ہے۔ رپورتاژ میں کردار واقعے کے پیچھے ناٹوی اہمیت رکھتے ہیں۔

تاریخ کا تعین رپورتاژ میں بہت ضروری ہوتا ہے مصنف کو واضح کرنا چاہیے کہ وہ یہ تحریر کس زمانی عرصے میں لکھ رہا ہے۔ رپورتاژ میں واقعے کے رونما ہونے کے فوراً بعد لکھنے کی شرط بھی ضروری ہے۔ واقعے اور تحریر کے درمیان فاصلہ اسے رپورتاژ بننے سے روکتا ہے۔ مثلاً سجاد ظہیر کا مضمون ”یا دیں“ ان کی زمانہ طالب علمی کی یادیں ہیں لیکن اصل یادیں اور تحریر ”یا دیں“ کے درمیان فاصلے کی بنا پر نقاد اسے رپورتاژ قرار دینے میں

تامل کرتے ہیں۔ اگر اسے رپورتاژ مان لیا جائے تو تاریخی طور پر اردو کا پہلا رپورتاژ کہلائے گا جو ۱۹۴۰ء میں لکھا گیا۔ رپورتاژ میں وقت تحریر کی اہمیت کے متعلق مسعود مفتی لکھتے ہیں:

مسعود مفتی کے مطابق:

رپورتاژ کی تکنیک کا تقاضا یہ ہے کہ وہ ایک مخصوص وقت کے ماحول کی معنوی، جذباتی اور واقعاتی عکاسی کرے اور ان لحاظات کے پھر رپورتاژ کو اس طرح گرفت میں لائے کہ اس پر مستقبل کے سائے نہ پڑیں۔ اگر ان لحاظات کے بعد کیمرے کا شٹر بند نہ کیا جائے تو تصویر خراب ہو جائے گی اور رپورتاژ فنی طور پر خام رہ جائے گا۔^۶

رپورتاژ کی اہم خصوصیت جذبات اور جزئیات نگاری بھی ہے۔ اگر کسی واقعے کی بنیادی باتیں بغیر جذبات اور جزئیات کے لکھ دی جائیں تو یہ اخباری رپورٹ سے آگے نہیں بڑھ سکے گا۔ خارجی واقعات کے ساتھ رپورتاژ داخلی عناصر کی بھی عکاسی کرتا ہے اس لحاظ سے دیکھیں تو یہ صنف داخل اور خارج کا حسین امتزاج نظر آتی ہے۔

رپورتاژ کی زبان خوبصورت، دلکش اور دلچسپ ہونی چاہیے تاکہ واقعے میں کشش پیدا کی جاسکے۔ رپورتاژ میں حقیقت پیش کی جاتی ہے، جو نیا دہر تلخ ہوتی ہے۔ رپورتاژ میں تخیلاتی تبدیلیوں کی بھی گنجائش نہیں اس لیے مصنف کا فرض ہے کہ وہ حقیقت کو دلکش انداز میں قاری تک پہنچائے۔ ان خصوصیات کی بنا پر رپورتاژ ادب برائے زندگی کے نظریے کو تقویت دیتا ہے اور قارئین کو تخیل کی وادیوں سے نکال کر حقیقت کی سنگلاخ زمین سے آشنا کرتا ہے لیکن فنی مہارت کے ساتھ۔

ہمہ یاران دوزخ صدیق سا لک کی اولین کتاب ہے جو ۱۹۷۷ء میں مکتبہ قومی ڈائجسٹ لاہور سے شائع ہوئی۔ یہ ان کی بطور جنگی قیدی بھارت کی اسیری کی داستان ہے لیکن سا لک اس سفر میں محض رہ نور و یاباں غم ہی نہیں بلکہ ایسے شخص کے طور پر سامنے آئے ہیں جو غم سہہ کر مسکراتا بھی جانتا ہے۔ زنداں کی اس کہانی میں غم کے اندھیرے ہی نہیں امید کی روشن کرنیں بھی ہیں۔ مصائب کا فوجہ ہی نہیں زندگی کی خوش مذاقی بھی ہے۔ اسیری کے آنسو ہی نہیں یاروں کے قہقہے بھی ہیں۔ انھیں یاروں کے ساتھ کونھوں نے ہمہ یاران دوزخ کا نام دیا ہے۔

ہمہ یاران دوزخ کا جائزہ لیں تو کتاب کا غالب موضوع مصنف کی بھارت سے نفرت کا ہے۔

بھارت کا قیدی ہونے کے ناطے یہ نفرت تعجب انگیز نہیں لیکن یہ نفرت سا لک کے ہاں ایک وقتی جذبہ نہیں بلکہ جتنی رویے کے طور پر سامنے آئی ہے۔ نفرت کی یہ لہر بھارتی حکومت سے لے کر عوام تک، جنرل سے لے کر سپاہی تک، دانشور سے لے کر ان پڑھ دیہاتی تک کے لیے یکساں شدید ہے۔ بھارت سے نفرت کو سا لک صرف بھارتی باشندوں تک ہی محدود نہیں رکھتے بلکہ اس کی لپیٹ میں وہاں کے شہر محلے اور گلیاں بھی شامل ہیں اس کا سب سے بڑا نشانہ کلکتہ کا شہر ہے جہاں سا لک تین ماہ تک قید تھائی میں رہے تھے۔ اس قدیم اور تاریخی شہر کے متعلق سا لک کے تاثرات ملاحظہ ہوں:

اس کے خدو خال لاہور یا کراچی کی طرح تھے، جاذب اور واضح نہ تھے۔ یوں معلوم ہوتا تھا کہ کوئی سوچے سمجھے بغیر اینٹوں کے ڈھیر لگانا گیا اور کہیں ڈھیر میں سوراخ رہ گئے تو وہاں لوگوں نے رہنا شروع کر دیا۔^۷

۵۱۵
بذیاد جلد ۶

بھارت سے اس شدید نفرت کی وجہ ان کی اسیری کی نوعیت بھی ہے۔ اس قید سے سا لک کی ذات ہی نہیں ملکی وقار بھی محروم ہوتا تھا۔ جیل حکام کے علاوہ ایک عام ہندوستانی بھی ان قیدیوں کو دیکھ کر فحش کے احساس سے مسرور ہوتا تھا۔ اس لیے سا لک بھارت کے لیے شدید نفرت کا احساس رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں ایک دلچسپ مثال ملاحظہ ہو۔ کرنل محمد خاں نے اپنے مضمون ”ہمہ یاراں دوزخ مزاج اور مرثیہ“ میں لکھا ہے:

ذرا مجھے وہ مادہ اجملہ پڑھنے دیں جو سا لک نے استانیوں کے متعلق من حیث الجاعت لکھا ہے۔ لکھتے ہیں: ”سامنے مکول کے چند بچے تھے اور ان بچوں کی پھلکاری کے آس پاس چند خزاں رسیدہ استانیاں بھی تھیں“ اور یہ کہنے کے بعد یہ بھی کہہ دیتے ہیں کہ ”مجھے تو ویسے ہی سب استانیاں ایک جیسی خزاں رسیدہ لگتی ہیں“۔۔۔ کل تک استانیوں کو بھی یہ بتا کر پھسلا لے گا کہ صرف ہندوستانی استانیاں مراد تھیں۔^۸

حیرت اس بات پر ہے کہ کرنل محمد خاں کی مزاج میں کبھی گئی بات کا بھی سا لک نے بہت اثر لیا اور بعد کے مایہ نشینوں میں یہ جملہ اس طرح ملتا ہے:

انہی بچوں کی پھلکاری کے آس پاس چند خزاں رسیدہ استانیاں بھی تھیں لیکن ان کی طرف دھیان کون دیتا۔ ہماری استانیاں تو ایسی ویران نہیں ہوتیں۔^۹

اس سے پتا چلتا ہے کہ سا لک اس معاملے میں کتنے محتاط ہیں انھوں نے واقعی بعد میں ”خزاں رسیدہ

استانیوں کو ہندوستان تک ہی محدود کیا۔ اگرچہ پہلے والے جملے میں زیادہ جان تھی، بعد والا جملہ ان کی حب الوطنی کی تو اچھی مثال ہے لیکن بٹا شت اور بدلہ سخی سے محروم ہے۔

ہمہ یاروں دوزخ میں صدیق سالک کی سوچ کا محور ”خوئے شکر“ یعنی بھارت ہی رہا ہے۔ یہاں وہ خود احتسابی کی طرف بہت کم آئے ہیں۔ زنداں تک پہنچنے میں اپنی قوم کا اجتماعی یا انفرادی کردار کیا تھا ان تکلیف دہ سوالات کو انھوں نے نہیں چھیڑا۔ جب کہ میں نے ڈھا کہ ڈوہتے دیکھا میں انھوں نے دشمن کے بجائے اپنی کتابوں پر زیادہ دھیان دیا ہے ہمہ یاروں دوزخ جو موضوع ترتیب اور مزاج کے اعتبار سے نہ سخی واقعاتی طور پر میں نے ڈھا کہ ڈوہتے دیکھا کی اگلی قسط ہے اس میں سالک نے سارا زور بیان ہندوستان کے اصل چہرے کی ”تقاب کشائی“ پر صرف کیا ہے وہ شاعر کے اس خیال:

یہاں کما ہی فوق عمل ہے خود گرفتاری
جہاں بازو سمٹتے ہیں وہیں صیاد ہوتا ہے^{۱۰}

پر غور کرتے نہیں نظر آتے۔ ان کے جذبات کی ہر لہر بھارت سے شروع ہو کر بھارت پر ختم ہو جاتی ہے۔

جن عوامل نے قید میں ان کا حوصلہ مضبوط رکھا وہ مثبت طرز فکر اور رجائی سوچ تھی۔ سالک کا کہنا ہے کہ مایوس کن حالات میں بھی انھوں نے امید کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا کہ طویل سیاہ رات کے بعد صبح نور ضرور آتی ہے۔ امید کی مثال ملاحظہ ہو:

مجھے اس منہ ہار میں اکثر سونی کی مثال یاد آتی جو دریائے چناب کی بھری ہوئی لہروں سے
صرف اس لیے نبرد آزما رہتی کہ اس پاماس کا مینوال اس کا خطر ہو گا۔ گویا جو چیز اسے
ڈوبنے سے بچائے رکھتی تھی وہ گھڑا نہیں، بلکہ مینوال کا تصور اور جذبہ وصل تھا۔ مجھے بھی پتہ تھا
کہ سرحد کے اس پامایک مینوال نہیں بلکہ ہزاروں لاکھوں عشاق خطر راہ ہوں گے۔ ان سے
وصل کی گھڑی آئے گی اور ضرور آئے گی۔^{۱۱}

ہمہ یاروں دوزخ کا موضوع المیائی اور پیرایہ اظہار مجموعی طور پر گفتگو ہے اس انداز نے موضوع کو موثر بنانے میں مدد کی ہے۔ غم کا اظہار غم کے پیرائے میں کرنا فطری اور روایتی انداز ہے، لیکن غم کو دل میں رکھ کر لیوں پر مسکراہٹ لانا مشکل امر ہے۔ صدیق سالک اس مرحلے سے بڑی کامیابی سے گزرے ہیں۔

اگر وہ اسیری کی شب فراق کی کہانی ہی سناتے رہتے تو غالباً ان مصائب کا اثر اتنا گہرا نہ ہوتا جو طنز و مزاح کی آگ میں تپنے کے بعد ہوا ہے۔ بعض ناقدین ہرحہ یاراں دوزخ کے اس انداز کو ناپسند کرتے ہیں مثلاً مرزا حامد بیگ کے بقول:

مجھے تو اس کتاب پر ایک بڑا اعتراض یہ بھی ہے کہ اس کا اظہار مزاحیہ ہے جسے انتہا کا سنجیدہ ہونا چاہیے تھا کہ یہ موضوع کا تقاضا بھی تھا۔^{۱۲}

ہرحہ یاراں دوزخ کے مطالعے سے محسوس ہوتا ہے کہ مزاح کے لباس نے اس دریدہ بدن کو زیبائی اور وقار بخشا ہے۔ موضوع اور اسلوب بیک وقت حزن یہ ہوں تو غم کا تاثر ابھرتا ہے جو عموماً وقتی طور پر تو شدید ہوتا ہے لیکن اس کا اثر دیر پا نہیں جب کہ مزاح کے پردے میں کہی ہوئی غم کی بات پہلے تو آنکھ میں ہنسی کے آنسو لاتی ہے اور بعد میں یہی آنسو اس غم کے پروردہ بن جاتے ہیں۔ ہرحہ یاراں دوزخ کے اس انداز کے متعلق سید ضمیر جعفری کا خیال ہے:

سالمک نے جس انداز میں کتاب لکھی میرے خیال میں وہ اس کے لیے موزوں نہ تھا مگر کتاب پڑھنے کے بعد محسوس ہوتا ہے کہ اسی انداز نے تو جسم و اقد میں جان ڈال دی ہے۔^{۱۳}

سالمک کی شگفتہ طبعی نے سنجیدہ موضوع کے ساتھ مل کر خوبصورت کیفیت پیدا کی ہے۔ زخم کو مرہم بنانے کا انداز کتاب کی اصل حقیقت ہے لیکن ایسا نہیں ہے کہ سالمک نے مزاح اور ایسے کو غلط ملط کر دیا ہو۔ سنجیدہ قومی اجتماعی جذباتی اور نفسیاتی موضوعات میں سالمک کا انداز سنجیدہ اور حسب حال ہے مثلاً سقوط ڈھاکہ، ہتھیار ڈالنا، بھارت کا اختیارات، سنبھالنا، قیدی بنایا جانا، علی تشخص قیدیوں کی جسمانی، ذہنی اور اعصابی شکست و ریخت پران کا قلم خون دل اور ایک رواں کو روشنائی بناتا ہے جب کہ مزاح کا پھر ایہ روزمرہ کے واقعات بھارتی حکام کے رویے، خیال کی ناقص سہولیات، قیدیوں کے مشاغل، عادات اور نفسیات کے ضمن میں اختیار کیا ہے مثلاً قید خجائی میں ملنے والے کھانے کے متعلق لکھتے ہیں:

اس تاریک کوٹھڑی میں چراغِ ربخِ زریا کہاں سے لانا کہ کھانے سے پہلے ماحضر کی شناخت کرنا۔ ہاتھوں سے ٹولا تو ہاف یو اکل (خیم برشت) چاؤلوں کی اماں جو دپائی اگر انھیں تھوڑی دیر اور گرم پانی میں رکھا جاتا تو یقیناً ان کی اکڑ اسی طرح مرجاتی جس طرح زمانے کے گرم و سرد میں کم ہمت انسان اپنی انا کھو بیٹھے ہیں۔^{۱۴}

جیل میں ناقص سہولتوں پر لکھتے ہیں:

عسل خانے میں جا کر جسم و جاں اور جامہ و پیرہن کو بیک وقت بھگو ڈالا، لیکن صابن تھا کہ خیال یا رکی طرح پھسل پھسل جاتا اور میل تھا کہ رقیب رو سیاہ کی طرح پیچھا ہی نہیں چھوڑتا تھا۔^{۱۵}

سالک نے حال دل بیان کرنے کے لیے خونچکاں خامے اور فگار انگلیوں کی نمائش ہمہ وقت ضروری نہیں سمجھی اس لیے ان بد نما واقعات پر مزاح کی روپوشی چادر چڑھا دی ہے۔ وہ غم کی داستان کو مسلسل فوج نہیں بناتے نسا ط اور امید کے نغمے بھی الاپتے ہیں۔ اسیری کی سیاہ طویل رات گزارتے ہوئے صبح نو کے تصور کو فراموش نہیں کرتے۔ کڑی دھوپ میں چلتے ہوئے خیال یا رکی چادر بھی سر پر تان لیتے ہیں اور یہی اس کتاب کی خصوصیت ہے۔

اس ضمن میں یہ پہلو بھی اہم ہے کہ سالک ایسے واقعات کی تفصیل میں نہیں جاتے جس سے ان کے شخصی وقار کو ٹھیس لگنے کا اندیشہ ہو۔ جیل میں جنگی قیدیوں پر تشدد عام بات ہے۔ امریکہ جیسے جمہوری اور ترقی پسند ملک نے ابوغریب جیل میں قیدیوں پر جو غیر انسانی تشدد کیا وہ سب کے سامنے ہے۔ صدیق سالک نے پوری ہمدہ یاران دوزخ میں اپنے اوپر ہونے والے جسمانی تشدد کا ذکر نہیں کیا۔ کلکتہ سیل کی قید تھائی (جو باقی قید کے مقابلے میں زیادہ سخت تھی) کے بارے میں لکھتے ہیں:

اس طرف سے ابتدائیوں ہوئی ”ڈاکٹر نے بتایا ہے کہ تم چند ایک بیماریوں میں مبتلا ہونے کی وجہ سے تھروڈریٹ ہتھکنڈوں کے متحمل نہیں ہو سکتے لہذا تمہارے اپنے مفاد میں ہے کہ جو کچھ پوچھا جائے بلا تامل بتاتے جاؤ۔“^{۱۶}

لیکن اپنی آپ بیتی سلیورٹ میں قید کے مختصر ذکر میں لکھا ہے:

وہاں تو گالی گلوچ مار پیٹ بھوک پیاس اور رسوائی و ذلت کے سوا کچھ نہ تھا۔ میں نے جو عرصہ وہاں گزارا، اللہ تعالیٰ کسی دشمن کو بھی نہ دکھائے۔^{۱۷}

ہمدہ یاران دوزخ میں سالک نے قاری کو بہت سے کرداروں سے متعارف کروایا ہے جس میں پاکستانی اور ہندوستانی دونوں طرف کے خواص اور عوام شامل ہیں۔ سالک کی شخصیت نگاری کا اہم پہلو یہ ہے کہ وہ اپنے معتبوب کرداروں کا حلیہ زیادہ تفصیل سے لکھتے ہیں اور جنہیں پسند کرتے ہیں ان کے ظاہری خدو خال

سے زیادہ عادات و گفتار کا ذکر کرتے ہیں۔ مثلاً بھارتی کماڈرلیفٹیننٹ جنرل بھگیت سنگھ اروڑا کے متعلق لکھتے ہیں:

اروڑا خالص سکھ نسل کا عمدہ نمونہ تھا۔ اس کی ڈاڑھی اور مونچھوں کے جنگل کے اس پار پگڑی کا ایک چوڑا تھا جس کے گرد جرنیل کی لال پٹی لگی ہوئی تھی۔ اگر کندھوں سے نیچے دیکھا جائے تو بالکل انسانی پیکر نظر آتا تھا لیکن جوں جوں نگاہ اوپر اٹھتی اپنے مشاہدے پر شک ہونے لگتی۔^{۱۸}

معتوب کردار کے تعارف میں وہ اس کی جسمانی خامیوں کا ذکر کر کے اپنے جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں، لیکن ہمیشہ یہ بیان برائے نفرت نہیں برائے مزاح بھی ہوتا ہے مثلاً:

بھنگی اپنے پیچھے کا قائل اعتماد نمونہ تھا۔ میلی خاک کی ٹیکر غلیظ سیاہ ٹانگیں پاؤں میں پھٹے ہوئے خاکی کپڑوں کے جوتے، اوپر ایک بنیان، ایک آنکھ اور ایک سر بنیان میل خوردہ آنکھ زخم خوردہ البتہ سر صحت و سالم تھا لیکن بھنگی کے لیے صحت الذہن ہونا بھلا کیا معنی رکھتا ہے۔^{۱۹}

حوالدار ممبر تارا سنگھ کے متعلق لکھتے ہیں:

چٹک وہ اپنی مائیت کی آنکھ کا تارا ہو گا لیکن ہمیں ایک آنکھ نہ بھالنا۔ لہذا پتلی مانگوں اور موٹے پیٹ کی وجہ سے اکثر چلتے وقت اس میں کسی مائیت شاعر کے بے وزن مصرعے کی طرح جھول پڑتی۔^{۲۰}

ہمہ یاران دوزخ میں سالک کی کردار نگاری خوب صورت اور فطری ہے۔ رپورتاژ کے اصولوں کے مطابق یہ زندہ کردار ہیں۔ اس کتاب میں سالک کی حب الوطنی جو بڑھی ہوئی ہے۔ اس لیے انھوں نے اپنے ساتھی قیدیوں کے برے رویے کا ذکر نہیں کیا۔ دو سال کی قید میں ایسا ہونا غیر فطری بات نہیں لیکن سالک نے اس کا ذکر نہیں کیا۔ اس لیے ان کرداروں کے مثبت پہلو ہی سامنے آئے ہیں۔

سالک نے ہمہ یاران دوزخ میں بہت خوب صورت شاعرانہ اور ادبی نثر لکھی ہے۔ فارسی تراکیب کا استعمال عام ہے لیکن مجموعی تاثر اتنا مشکل بھی نہیں کہ غراہت پیدا ہو۔ اس سلسلے میں سالک نے مختلف انداز اپنائے ہیں جہاں فکر اور فلسفے کی بات کی ہے، وہاں طرز نگارش مشکل ہے۔ عام واقعات کے بیان میں سادہ انداز اور مزاحیہ پیرایہ اختیار کیا ہے۔ یہاں تقریباً وہی اسلوب ہے جو مزاح اور غم کی آمیزش میں ہے۔ عام

واقعات کے بیان میں سالک کا انداز مزاج کا اور زبان سادہ ہے، غم کے اظہار میں ان کا انداز حزیں اور زبان مشکل ہے، مثلاً:

گر دو پیش میں بہت کچھ دیدنی تھا، خونِ مسلم کی ارزانی، سیروں کا سوز نہائی، پناہ گزینوں کی
خاندویرائی اور فاقہین کی شادمانی..... لیکن ذوق تماشا نے ساتھ چھوڑ دیا۔^{۲۱}

اس اقتباس میں قوافی کے ساتھ فارسی تراکیب کا استعمال کثرت سے کیا گیا ہے۔ انسان عموماً خوش کن لحاظ کو خوب صورتی سے بیان کرتا ہے اور غم کے بیان میں اس کا انداز براہ راست اور سادہ ہوتا ہے جب کہ سالک نے غم کی رونا و مشکل پھرائے میں بیان کی ہے۔

صدیق سالک بنیادی طور پر مزاج نگار ہیں۔ قید و بند کی صعوبتوں میں حس مزاج برقرار رکھنا بہت مشکل امر ہے۔ کسی دوسرے شخص یا صورت واقعہ پر ہنسنا یا ہنسی کے پہلو تلاش کرنا بہت آسان ہے لیکن ایک نامور صورت حال سے گذرتے ہوئے اس نامواری پر ہنسنا مشکل کام ہے۔ موضوعی اعتبار سے دیکھیں تو سالک نے نیا دہتر ہندوستانی لوگوں کی خامیوں، تنگ نظری اور برے سلوک پر طنز آمیز لہجہ اختیار کیا ہے اس کے علاوہ قیدیوں کی حالت زار کو دکھ کے ساتھ مزاج کے پھرائے میں بھی بیان کیا ہے جیل جیسی مجدد و جگہ پر واقعاتی مزاج پیدا کرنے کے عناصر بھی کم تھے اس لیے نیا دہتر سالک نے لفظی مزاج سے کام لیا ہے۔ ہندوستانی رویے پر طنز کرتے ہوئے ان کا مزاج تنگی کی طرف مائل نظر آتا ہے مثلاً:

اپنے نئے کاشانے میں پہنچ کر گرد و پیش پر نگاہ ڈالی تو سب سے پہلے سوری سوز نظر آئے
(میری مراد اصلی سوروں سے ہے) بھورے بھورے، کالے کالے، موٹے موٹے، نازے
نازے یہ ہمارے بلاک کے پیچھے گندے مالے میں مجھرام تھے۔ میرے خیال میں ان کی
وہاں موجودگی محض اتفاقی تھی۔ ان کا ہمارے استقبال سے کوئی تعلق نہ تھا۔ کیونکہ اس کام کے
لیے کوئی سوسا سو پھارتی سپاہی اور افسر موجود تھے۔^{۲۲}

دشمن کے لیے ناموزوں القاب استعمال کرنا مزاج کی کوئی اعلیٰ قسم نہیں پھر پہلے جملے میں جوابہام کی خوب صورتی تھی اسے بھی اگلے جملے میں واضح کر کے عامیہ نہ پن کا شکار کر دیا ہے۔

تطبیق کر کے گھن پتی کے متعلق جملے کا انداز ملاحظہ ہو:

گھن پتی اپنی گھن سے لبریز زبان کو کتے کی دم کی طرح تیز چلانے لگا۔^{۲۳}

شخص مذکور کے نام کی نسبت سے ”گھن“ کا لفظ استعمال کیا ہے، لیکن صنعت تجنیس کی خوبصورتی ان کی نفرت کے آگے ماند پڑ جاتی ہے۔

لفظی مزاح میں صنعت تضاد کی مثال:

اس کا نام شہباز تھا مگر وہ شکل و صورت سے مولا لگتا تھا۔^{۲۴}

’رعایت لفظی‘ سا لک کا مزاح پیدا کرنے کا پسندیدہ حربہ ہے۔

میجر ملک کسی کو کچر اور کسی کو ڈانٹ ڈپٹ پلا کر چلتا کر دیتا۔^{۲۵}

بشیر صاحب نے میری آنکھ کی مزاح پر سی کی اور میجر ملک نے میری^{۲۶}

میجر اقبال کے ساتھ الی چا رہائی پر ایک اور صاحب تھے جنہیں شاعری کے علاوہ بھی کوئی ذہنی

مرض تھا۔^{۲۷}

پہلے ہماراں دوزخ کی سب سے اہم خصوصیت اس کی شاعرانہ نثر ہے۔ ان کی تمام کتابوں کے مقابلے میں اس کی نثر بہت ادبی شاعرانہ اور خوبصورت ہے، اشعار کثرت سے درج کیے گئے ہیں۔ مختلف شعرا کے تقریباً ستر (۷۰) اشعار اور مصرعے لکھے ہیں۔ اس کا ایک سبب قید بھی ہو سکتی ہے جہاں دنیا کے عملی مشاہدے کے بجائے تخیل کی کارفرمائی زیادہ تھی۔ جس طرح مولانا ابوالکلام آزاد نے غبار خاطر میں بڑی تعداد میں اشعار درج کیے ہیں۔ بہر حال یہ صدیق سا لک کے شاعرانہ ذوق کا مندرجہ ثبوت ہے۔

رپورتاژ کی تعریف اور خصوصیات کے حوالے سے پہلے ہماراں دوزخ کا جائزہ لیں تو رپورتاژ کی پیشتر خصوصیات کا سراغ لگایا جاسکتا ہے، مثلاً:

- ۱۔ یہ ایک حقیقی واقعے یعنی جنگی قید سے متعلق ہے۔
- ۲۔ واقعات کے ساتھ کردار حقیقی ہیں۔
- ۳۔ زمانی تاریخ کا تعین کیا گیا ہے۔
- ۴۔ واقعات کے ساتھ مصنف کے جذبات شامل ہیں۔
- ۵۔ مصنف کی ذات بنیادی اہمیت کی حامل ہے۔
- ۶۔ داخل اور خارج کا حسین امتزاج ہے۔

۷۔ واقعے کے فو را بعد بلکہ واقعات کے ساتھ ساتھ لکھا گیا ہے۔

۸۔ زبان و بیان ادبی و شاعرانہ محاسن کی حامل ہے۔

بعض ناقدین نے رپورتاژ کو سفرنامے کی ہی ایک شکل قرار دیا ہے۔ ڈاکٹر انور سدید کے بقول:

سفرنامے سے سفرنامے کو منہا کر کے سامنے کی دیکھی ہوئی حقیقت اور صورت واقعہ کو ادبی صورت دی جائے تو اس قسم کی رپورٹ کو اصطلاحاً رپورتاژ (Reportage) کہتے ہیں۔ اخبار کا واقعہ جیسے آنکھوں دیکھا حال اور منظر کی رپورٹ رپورتاژ کی ابتدائی صورتیں شمار کی گئیں ہیں۔ ۲۸

اس لحاظ سے دیکھا جائے تو بھی ہمہ یاران دوزخ رپورتاژ کی ذیل میں آئے گا، کیونکہ اس میں

انہوں نے ڈھاکہ سے گلگت تک کے سفر کا حال اور اپنی قلبی کیفیت بڑے مؤثر انداز میں بیان کی ہے۔

ڈاکٹر ظہور احمد عوان، ہمہ یاران دوزخ کے رپورتاژ ہونے کی دلیل میں لکھتے ہیں:

مصنف نے خود اسے رپورتاژ نہیں کہا لیکن یہ رپورتاژ کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔ اس میں سچی رو دا ہے لمحہ بہ لمحہ کہانی ہے۔ جنگامی واقعات ہیں۔ آنکھوں دیکھا حال ہے سچے کردار اور مکالمے ہیں خارجی مناظر، داخلی کیفیات ہیں، قہقہے، مسکراہٹیں، حرکت، سفر، خوف، درد، چیخیں ہیں اوپر سے مصنف کے ادیبانہ اسلوب، کمال کی مرقع کاری، درد آگیز لہجوں کی عکس بندی ایسی ہے کہ آدمی اسے ایک ناول اور سفرنامے کی طرح چڑھتا ہے تحریر کے جذباتی زیر و بم میں براہ کاش شریک ہو جاتا ہے۔ رونے والوں کے ساتھ رونا، ہار رہنے والوں کے ساتھ ہنستا ہے۔ مصنف اس تحریر کا مرکزی کردار ہے۔ اس میں تاریخیں، مہینے، سال، گھنٹے، منٹ تک گنوائے گئے ہیں۔ کتاب سچے ڈھچک واقعات کی رپورٹنگ ہونے کے باوجود ادبی حسن کاری سے بے نیاز نہیں۔ ۲۹

ڈاکٹر انور سدید نے ہمہ یاران دوزخ کو رپورتاژ قرار دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

مسعود مفتی کا رپورتاژ لمحے متعلق ڈھاکہ کے آخری یام کی حقیقت آفرین تصویر سامنے لاتا ہے۔ یہ رپورتاژ چونکہ جنگامی حالات میں لکھا گیا تھا اس لیے اس میں بے ساختگی فطری انداز میں شامل ہو گئی ہے۔ صدیق سائل کا رپورتاژ ہمہ یاران دوزخ ایک جنگی قیدی سائل کا رپورتاژ ہے۔ یہ دونوں رپورتاژ مصنفین کے نقطہ نظر سے وطن دوستی اور پاکستانیت کے

جذبہ کو بڑی خوبی سے آشکار کرتے ہیں۔^{۳۰}

عظیم مزاح نگار اور سالک کے قریبی دوست سید ضمیر جعفری نے بھی اپنے مضمون ”طلسمی مندری والی کتاب“ میں ہرحہ یاران دوزخ کو رپوتا کر قرار دیا ہے۔^{۳۱}

اس بحث اور دلائل سے واضح ہوتا ہے کہ ہرحہ یاران دوزخ میں رپوتا کی بہت سی خصوصیات ہیں جو امرا سے دوسرے رپوتا ژوں سے ممتاز کرتا ہے وہ واقعے کی زمانی طوالت ہے عموماً رپوتا ژ میں بیان کردہ واقعہ دوسالوں پر محیط نہیں ہوتا۔ رپوتا ژ عموماً کانفرنسوں یا مختصر مدت کے واقعے پر لکھے گئے ہیں جب کہ سالک کا تجربہ دو سال طویل ہے۔ لیکن بنظر غائر جائزہ لیں تو دو سال کی قید سالک کے لیے داخلی طور پر اکائی کی حیثیت رکھتی ہے یہ اکائی مختصر بھی ہو سکتی ہے اور طویل بھی۔

بطور رپوتا ژ ہرحہ یاران دوزخ کی سب سے بڑی خصوصیت مصنف کی داخلیت ہے۔ سالک نے قید میں خود شناسی اور خدا شناسی کے مراحل بطریق احسن طے کیے ہیں۔ یہ امر بھی اہم ہے کہ وہ اپنے احساسات دیانت داری سے قاری کے سامنے پیش کرتے ہیں چاہے وہ کسی قسم کے ہوں۔ اچھے رپوتا ژ کی طرح سالک نے داخل سے خارج نہیں بلکہ خارج سے داخل کا سفر کیا ہے اور خارجی واقعے سے متاثر ہو کر قلبی واردات کو بیان کیا ہے۔

حوالہ جات

- ۱۔ اسٹنٹ پروفیسر شیخ ارشد یونیورسٹی آف انجینئرنگ، ٹیکس، لاہور۔
- ۲۔ رفیع الدین ہاشمی، اصناف ادب (لاہور: سنگ میل، ۱۹۹۱ء)، ص ۱۷۰۔
- ۳۔ ابوالخیر محمد علی، اصناف ادب (لاہور: سنگ میل، ۲۰۱۲ء)، ص ۳۳۳۔
- ۴۔ طلعت گل، اردو ادب میں رپوتا ژ کی روایت (دہلی: شبانہ پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء)، ص ۹۔
- ۵۔ انور سدید، اردو ادب کی مختصر تاریخ (لاہور: عزیز پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء)، ص ۶۰۹۔
- ۶۔ طلعت گل، مجملہ پانا، ص ۲۱۔
- ۷۔ مسعود مفتی، ”پیش خط“ چہرے (اسلام آباد: آراء، ۱۹۷۶ء)، ص ۶۔
- ۸۔ صدیق سالک، ہرحہ یاران دوزخ (لاہور: کتب خانہ ڈائجسٹ، ۱۹۷۳ء)، ص ۳۵۔
- ۹۔ کرمل محمد شاہ، ”مضمین مزاح اور مرثیہ“ شمولہ آخری سلیبٹ (لاہور: وطن دوست ادارہ، ستر بارو)، ص ۵۱۔

- ۹۔ صدیق مالک، پچھ یاراں دورِ خ (لاہور: کتبیا روڈ انجسٹ، ۱۹۷۷ء)، ص ۹۷-۹۸۔
- ۱۰۔ اختر شیرانی، ”لالہ منظور“ مشمولہ کلیات اختر شیرانی مرثیہ اکمل یونس جی (لاہور: اندیم کتب ہاؤس، ۱۹۹۳ء)، ص ۳۵۷۔
- ۱۱۔ صدیق مالک، ۱۹۷۲ء ص ۲۰۱۔
- ۱۲۔ مرزا حامد بیگہ، ”پچھ یاراں دورِ خ“ مشمولہ نئی قلدیں ۱۹۷۶ء ص ۳۲۔
- ۱۳۔ سید ضمیر جعفری، ”طلسمی مندری والی کتاب“ مشمولہ کتلی چہرے (راولپنڈی: کتب شریک خیال، ۱۹۸۶ء) ص ۱۷۲۔
- ۱۴۔ صدیق مالک، ۱۹۷۲ء ص ۱۷۷۔
- ۱۵۔ صدیق مالک، ۱۹۷۲ء ص ۷۵۔
- ۱۶۔ صدیق مالک، ۱۹۷۲ء ص ۱۹۸۔
- ۱۷۔ صدیق مالک، سلیوٹ (راولپنڈی: کتب شریک خیال، ۱۹۸۹ء) ص ۱۶۷۔
- ۱۸۔ صدیق مالک، ۱۹۷۲ء ص ۱۸-۱۹۔
- ۱۹۔ صدیق مالک، ۱۹۷۲ء ص ۶۲۔
- ۲۰۔ صدیق مالک، ۱۹۷۲ء ص ۱۰۰۔
- ۲۱۔ صدیق مالک، ۱۹۷۲ء ص ۳۱۔
- ۲۲۔ صدیق مالک، ۱۹۷۲ء ص ۷۷۔
- ۲۳۔ صدیق مالک، ۱۹۷۲ء ص ۱۲۲۔
- ۲۴۔ صدیق مالک، ۱۹۷۲ء ص ۲۲۲۔
- ۲۵۔ صدیق مالک، ۱۹۷۲ء ص ۱۱۳۔
- ۲۶۔ صدیق مالک، ۱۹۷۲ء ص ۱۸۹۔
- ۲۷۔ صدیق مالک، ۱۹۷۲ء ص ۱۸۲۔
- ۲۸۔ انور سدید، ص ۶۱۲۔
- ۲۹۔ گلپور احمد، دہستان ریورٹاز (پشاور: ادب علم فن، ۱۹۹۹ء) ص ۷۱۲-۷۱۳۔
- ۳۰۔ انور سدید، ص ۶۱۲۔
- ۳۱۔ سید ضمیر جعفری، کتلی چہرے (راولپنڈی: کتب شریک خیال، ۱۹۸۶ء) ص ۱۷۵۔

ماخذ

- اموان، گلپور احمد۔ دہستان ریورٹاز۔ پشاور: ادارہ علم فن، ۱۹۹۹ء۔
- بیگہ، مرزا حامد۔ ”پچھ یاراں دورِ خ“ مشمولہ نئی قلدیں ۱۹۷۶ء۔
- جعفری، سید ضمیر۔ ”طلسمی مندری والی کتاب“ مشمولہ کتلی چہرے۔ راولپنڈی: کتب شریک خیال، ۱۹۸۶ء۔
- _____۔ کتلی چہرے۔ راولپنڈی: کتب شریک خیال، ۱۹۸۶ء۔
- خان، کرل محمد۔ ”مضمین مزاج اور مرثیہ“ مشمولہ آخری سلیوٹ۔ لاہور: وطن و صحت ادب سترند ارد۔

ساک، صدیق۔ پہچہ یاران دورِ خ۔ لاہور: کتب خانہ قومی ڈائجسٹ، ۱۹۷۴ء۔

_____۔ پہچہ یاران دورِ خ۔ لاہور: کتب خانہ قومی ڈائجسٹ، ۱۹۷۷ء۔

_____۔ سلیوٹ۔ راولپنڈی: کتب خانہ قومی ڈائجسٹ، ۱۹۸۹ء۔

سید، انور۔ اردو ادب کی مختصر تاریخ۔ لاہور: مزین پبلیکیشنز، ۱۹۹۸ء۔

شیرانی، اختر۔ ”کالم“۔ ”مجموعہ کلمات“۔ اختر شیرانی۔ مزید ڈائجسٹس جی۔ لاہور: ندیم پبلیکیشنز، ۱۹۹۳ء۔

صدیقی، ابوالخیر۔ اصنافِ ادب۔ لاہور: گلشن پبلشرز، ۲۰۱۲ء۔

گل، طلعت۔ اردو ادب میں رپورٹرز کی روایت۔ ویلی: اشیا نیپل کیشنز، ۱۹۹۲ء۔

مفتی، مسعود۔ ”مفتی“۔ ”چہرے“۔ اسلام آباد: آفر ۱۹۷۶ء۔

ہاشمی، رفیع الدین۔ اصنافِ ادب۔ لاہور: سنگ میل، ۱۹۹۱ء۔

رونلڈ کرسٹ

خورخے لوئس بورخیس: فکشن کا فن

انگریزی سے ترجمہ

محمد عمر ملیمن*

خورخے لوئس بورخیس (Jorge Luis Borges) کا یہ انٹرویو ۱ جولائی ۱۹۶۶ء میں لیا گیا تھا۔ بورخیس ’قوی لائبریری‘ (Bibliotheca Nacional) کا ڈائریکٹر ہے اور یہ گفتگو وہاں اس کے دفتر میں ہوئی۔ کمرا، جو گندے تختوں کے بونینس آئرس کی یاد دہا کر رہا ہے، کوئی دفتر تو بالکل نہیں معلوم ہوتا بلکہ قریبی زمانے میں بحال کردہ لائبریری کا بڑا کشادہ اور اونچی چھت کا مرصع حجرہ ہے۔ دیواروں پر متفرق دانش گاہی اسناد اور ادبی ستائش نامے اتنی بلندی پر آویزاں کیے گئے ہیں کہ بمشکل پڑھ جاتے ہیں، یوں گویا حجاب اور انکساری کے باعث اسنے اوپر لگائے گئے ہوں۔ پیرانی (Piranesi) کی کندہ کاری کے نقش بھی ہیں جن سے بورخیس کی کہانی ”The Immortal“ کے کاہوی پیرانی خرابے کے نقوش ذہن میں تیر جاتے ہیں۔ آتش دان کے اوپر ایک بڑی تصویر ہے۔ جب میں نے بورخیس کی میکینٹری مس سوسانہ کینٹیروس (Miss Susana Quinteros) سے اس کے بارے میں پوچھا تو اس نے مناسب مگر بلا قصد ایک بنیادی بورخسی مفہوم کی بازگشت میں جواب دیا، ”یہ اہم نہیں (No importa)، یہ ایک اور تصویر کی نقل ہے۔“

کمرے کے ذریعہ طور پر متقابل کونوں میں کتابوں کی دو بڑی بڑی گردشی الماریاں رکھی ہیں جن میں مس کتیروں کے مطابق وہ کتابیں ہیں جن سے یورٹیس اکثر رجوع کرتا ہے۔ یہ ایک خاص ترتیب سے جمائی گئی ہیں جس میں تبدیلی نہیں ہوتی، تاکہ یورٹیس، جو تقریباً بنا ہے، انھیں جگہ اور جسامت کے لحاظ سے باسانی نکال سکے۔ مثلاً، لغات کو ساتھ رکھا گیا ہے، جن میں ایک نسخہ پرانی، دوبارہ مضبوط پشتہ لگائی ہوئی، اور خوب استعمال شدہ Webster's Encyclopedia Dictionary of the English Language اور ایک اتنا ہی کثیر الاستعمال نسخہ اینگلو-سیکسن لغت کا بھی شامل ہیں۔ دوسری جلدوں میں الہیات اور فلسفے سے لے کر ادب اور تاریخ پر انگریزی اور جرمن کتابوں کے علاوہ مکمل English Literature، ماڈرن لائبریری کی مطبوعہ فرانسس بکن کی Selected Writings، ہولینڈر (Hollander) کی The Poetic Edda, The Poems of Catullus، فورسائیٹ (Forsyth) کی Harrap's Geometry of Four Dimensions کے انگریزی کلاسکو، Parkman کی The Conspiracy of Pontiac اور ٹیمبرز کا Beowulf کا ایڈیشن ہیں۔ مس کتیروں نے بتایا کہ قریبی دنوں میں یورٹیس The American Heritage Picture History of the Civil War کا مطالعہ کرتا رہا ہے، اور کل رات ہی واشنگٹن ارونگ کی The Life of Mahomet گھر لے گیا ہے جہاں اس کی والدہ، جو بڑے سے متجاوز عمر کی ہیں، اسے کتابیں پڑھ کر سناتی ہیں۔ یورٹیس ہر روز ادھر ظہیر لائبریری پہنچتا ہے اور حسب عادت خطوط اور نظمیں املا کرتا ہے، اور مس کتیروں انھیں ٹاپ کر کے سناتی ہے۔ یورٹیس کے ردوبدل کرنے کے بعد، جب تک وہ مطمئن نہ ہو جائے، ہر نظم کی دو یا تین، اور کبھی تو چار کا پیاں بناتی ہے۔ بعض دوپہر وہ اسے کتابیں پڑھ کر سناتی ہے، اور وہ دوران قراءت اس کا انگریزی تلفظ درست کرتا جاتا ہے۔ کبھی کبھار، جب وہ غور و فکر کرنا چاہتا ہے تو اپنے دفتر سے اٹھ کر لائبریری کے قریب دار کمرے میں نکل آتا ہے اور ہولے ہولے چکر لگانے لگتا ہے۔ لیکن وہ ہمہ وقت اتنا گھبرا نہیں ہوتا، مس کتیروں زور دے کر کہتی ہے، اس بات کی تصدیق کرتے ہوئے جس کی توقع آدمی اس کی نگارشات کو پڑھتے ہوئے کر سکتا ہے۔ ”ہمیشہ ہی کچھ نہ کچھ لطیف بھی ہوتے ہیں، چھوٹے چھوٹے عملی مذاق۔“

جب یورٹیس اپنی گولی چھٹی ٹوپی اور فلینیل کا گہرا سرمی سوٹ پہنے، جو اس کے شانوں سے ڈھیلے

ڈھالے انداز میں لٹک رہا ہوتا ہے اور جوتوں کے پاس پہنچتے پہنچتے جھول کھانے لگتا ہے، لائبریری میں داخل ہوتا ہے تو سب ایک لمحے کے لیے مہربان ہو جاتے ہیں، شاید احتراماً، یا شاید اس شخص کے لیے جو کاملاً نابینا نہیں ہے قد رشتا سی کی زائیدہ جھجک کے سبب۔ چلنے کا انداز مختلط ہے اور ہاتھ میں چھڑی رکھتا ہے، جس کا استعمال عصاے غیب گوئی کے طور پر کرتا ہے۔ پستہ قد اور سر کے بال کچھ اس طرح کھڑے ہوئے کہ کسی قدر غیر حقیقی نظر آتا ہے۔ خط و خال مبہم سے جنھیں عمر نے نرم اور جلد کی پیلا ہٹ نے جزوی طور پر چھو کر دیا ہے۔ آواز بھی کمزوری، تقریباً یکساں، اور شاید آنکھوں کے غیر مرکب اثر کے باعث ایسا لگتا ہے جیسے اس کے چہرے کے پیچھے کسی اور شخص سے آرہی ہو۔ اس کی حرکات اور اثرات میں تبدیلی ہے۔ ایک پوئلے کا اضطراب اور اڑھلکنا انتہائی نشان ہے اس کے باوجود، جب وہ ہنستا ہے۔ اور وہ اکثر ہنستا ہے۔ تو اس کے خط و خال ممکن آلودہ ہو کر واقعی ایک کج روا استفہامیہ علامت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں، پھر اس کی توقع کی جاسکتی ہے کہ وہ ہاتھ کو جاروبی انداز میں حرکت دے کر یا جیسے کچھ ہٹا رہا ہو، میز پر رکھ دے گا۔ اس کے بیش تر بیانات انتہائی سوالات کی شکل میں ہوتے ہیں، لیکن حقیقی سوال کے ضمن وہ کبھی تو ہر اس شخص اور کبھی محبوب، تقریباً قابل رحم بے یقینی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ وہ جب چاہتا ہے، جیسے کوئی لطیفہ بیان کرتے وقت، تو کرا ڈرامائی لہجہ اختیار کر لیتا ہے۔ وہ جس انداز میں اوسکر وائلڈ کے یک سٹری اقتباس ادا کرتا ہے وہ کسی ایڈورڈین اداکار کے ساتھ انصاف کر سکتے ہیں۔ اس کی ادائیگی تلفظ ایسی نہیں کہ اس کی زمرہ ہندی آسانی سے کی جاسکے: وسیع المشرّب شیوہ سخن جو اپنی پس منظر سے ابھر رہا ہو، جو درست انگلش گفتار کا پروردہ ہو اور جس نے امریکی فلموں کا اثر قبول کیا ہو۔ (یقیناً کسی انگریز نے 'پیانو' ("piano") کا تلفظ پی اے نو ("pieno") کبھی نہیں کیا ہوگا، نہ کسی امریکی نے "annihilates" کا "a-nee-hilates") اس کی ادائیگی کی انتہائی خصوصیت وہ انداز ہے جس میں بولتے وقت الفاظ غیر واضح تلفظ میں ایک دوسرے میں سبج کے ساتھ مدغم ہوتے چلے جاتے ہیں، اور لاحقوں کو رخصت دے دیتے ہیں کہ وہ بتدریج زائل ہو جائیں، کچھ اس طرح کے "couldn't" اور "could" میں کوئی انتہا باقی نہیں رہتا۔ بورخیس حسب منشاء امیانا اور غیر رسمی زبان استعمال کر سکتا ہے، لیکن زیادہ تر اس کی انگریزی شیطانی اور کتابی ہوتی ہے، اور ظاہر ہے، اس قسم کے فقرات جیسے "that is to say" اور "wherein" پر تکیہ کرتا ہے۔ اس کے جملے "and then" یا منطقی "consequently" میں پروئے ہوتے ہیں۔

سب سے بڑھ کر، بورخیس شرمیلا آدمی ہے۔ خلوت پسند، حتیٰ کہ فرقہ، وہ ممکنہ حد تک ذاتی باتوں سے گریز کرتا ہے اور اپنے بارے میں سوالات کا ترچھا سا جواب دیتا ہے، اور یہ دوسروں ادیبوں کے ذکر کے ذریعے، انھیں کے الفاظ میں، حتیٰ کہ انھیں کی کتابوں کا ذکر نکال کر، گویا یہ خود اس کے اپنے خیالات کے ترجمان ہوں۔

بورخیس کی انگریزی کے مکالماتی انداز کو اس انٹرویو میں قائم رکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جو بڑے تین طور پر اس کی نگارشات کی زبان کے برعکس ہے اور اس کی اس زبان کے قربت کا مظہر ہے جو اتنے واضح طور پر اس کی تحریر کی نشو و نما میں اہم رہی ہے۔

انٹرویو: آپ کو ہماری گفتگوری کارڈ کرنے پر کوئی اعتراض تو نہیں؟
 خورخے لوئس بورخیس: نہیں، نہیں۔ آپ اپنی مشین تیار کریں۔ یہ ایک رکاوٹ ہے، لیکن میں اس طرح بات کرنے کی کوشش کروں گا گویا یہ یہاں موجود ہی نہ ہو۔ اچھا، آپ کہاں کے ہیں؟
 انٹرویو: نیویارک۔
 بورخیس: اچھا، نیویارک، میں وہاں گیا تھا، بہت پسند آیا۔ میں نے خود سے کہا، ”ہاں، میں نے اسے تعمیر کیا ہے، یہ میرا بنایا ہوا ہے۔“

انٹرویو: آپ کی مراد ان فلک بوس عمارتوں سے ہے مڑکوں کی ان بھول بھلیوں سے؟
 بورخیس: ہاں، بالکل۔ میں مڑکوں پر حکومتا پھرا تھا۔ فلتھ ایونیو۔ اور راستا کھو بیٹھا تھا، لیکن لوگ بڑے ہمدرد ثابت ہوئے۔ یاد آتا ہے کہ میں نے اپنے کام کے بارے میں دراز قامت، شرمیلے سے نوجوانوں کے سوالات کے جواب دیے تھے۔ ٹیکسس میں مجھے خبردار کیا گیا تھا کہ نیویارک میں ڈرا چوسکا رہوں، لیکن یہ مجھے پسند آیا۔ ہاں تو، آپ تیار ہیں؟
 انٹرویو: جی، مشین چل رہی ہے۔

بورخیس: اچھا تو شروع کرنے سے پہلے، یہ بتائیں کس قسم کے سوالات کریں گے؟
 انٹرویو: زیادہ تر آپ کے کام اور انگریزی کے ان ادیبوں کے بارے میں جن میں آپ نے

دلچسپی کا اظہار کیا ہے۔

بورخیس: خیر، یہ ٹھیک ہے۔ کیونکہ اگر آپ مجھ سے نو عمر معاصر ادیبوں کے بارے میں پوچھتے تو بھی افسوس کہ میں ان کے بارے میں بہت کم جانتا ہوں۔ میں پچھلے سات سال سے قدیم انگلش اور قدیم نورس (Old Norse) کے بارے میں کچھ جاننے کے لیے اپنی سی جگہ دو کر رہا ہوں جو ظاہر ہے، زمان و مکان دونوں کے اعتبار سے ارجحیت اور ارجحیت ادیبوں سے بہت دور افتادہ ہیں۔ نہیں؟ اس کے برخلاف، اگر مجھے *Finnsburg Fragment* یا *Battle of Brunanburg* کے نوحوں کے بارے میں بولنا پڑے تو۔۔۔

انٹرویو: آپ ان کے بارے میں بات کرنا چاہیں گے؟

بورخیس: نہیں، ضروری نہیں۔

انٹرویو: آپ کو اینگلو-سیکسن اور قدیم نورس کے مطالعے کی تحریک کس چیز نے دلائی؟

بورخیس: اس کی شروعات میری استعارے میں دلچسپی سے ہوئی۔ پھر یہ کہ میں نے کسی کتاب میں — شاید اینڈریو لینگ (Andrew Lang) کی *History of English Literature* میں — میں نے kennings^۲ کے بارے میں پڑھا، جو قدیم انگریزی شاعری میں استعارے کے لیے استعمال ہوتا ہے، اور کہیں زیادہ پیچیدہ انداز میں قدیم نورس شاعری میں۔ پھر میں نے قدیم انگریزی کا مطالعہ شروع کیا۔ ان دنوں، یا بلکہ آج، کئی برسوں کے مطالعے کے بعد، میری دلچسپی اب اور استعارے میں نہیں رہی کیونکہ میرے خیال میں اس کا استعمال خود شاعروں کے لیے اچھا خاصا باورگراں بن گیا تھا۔ کم از کم قدیم انگریزی شاعروں کے لیے۔

انٹرویو: آپ کا مطلب ہے استعارے کا بکثرت استعمال؟

بورخیس: ان کی تکرار، ان کا بار بار استعمال، سمندر کے بجائے "hranrād, waelrād"

یا وہیل مچھلی کا راستہ کا بار بار استعمال — اس قسم کی چیز — اور جہاز کے بجائے سمندری چوب اور سمندری گھوڑا۔ بالآخر میں نے انھیں استعمال نہ کرنے کا فیصلہ کر ڈالا، میرا مطلب استعارہ، لیکن اسی اثنا میں میں نے زبان پر دھنی شروع کر دی تھی، اور مجھے اس سے واقعی عشق ہو گیا۔ اب میں نے ایک ٹولی جمع کر لی ہے — ہم کوئی

چھ سات طالب علم ہیں۔ اور تقریباً ہر روز پڑھتے ہیں۔ ہم *Beowulf, Finnsburg Fragment* اور *The Dream of the Rood* کے متنازعے پڑھتے ہیں۔ ان کے علاوہ *King Alfred* کی نثر بھی پڑھ رہے ہیں۔ اب ہم نے قدیم نورس سیکھنی شروع کر دی ہے، جو قدیم انگریزی کی کسی قدر ہم رشتہ ہے۔ میرا مطلب ہے ان کی لفظیات واقعی بہت زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ قدیم انگریزی *Low German* اور *Scandinavian* کی درمیانی منزل میں ہے۔

انٹرویو: آپ کو رزمیہ ادب سے ہمیشہ دلچسپی رہی ہے، ایسا نہیں؟

بورخس: ہاں، ہمیشہ۔ مثال کے طور پر، بہترے لوگ فلم دیکھنے جاتے ہیں اور وہاں آنسو بہاتے ہیں۔ یہ ہمیشہ ہوتا رہا ہے، میرے ساتھ بھی ہوا ہے۔ لیکن میرے آنسو جذباتی مواد پر کبھی نہیں بہے ہیں، یا رقت انگیز واقعات پر۔ لیکن، مثلاً، جب میں نے *Joseph von Sternberg* کی اولین کینکسر فلمیں دیکھیں تو یاد آتا ہے ان کے کسی رزمیہ لمحے میں۔ یہی کہ شکاگو کے کینکسر کس بہادری سے موت کا سامنا کر رہے ہیں۔ آنکھیں آنسوؤں سے تر بہت ہو جاتیں۔ رزمیہ شاعری غنائی یا حزنِ شاعری کے مقابلے میں مجھ پر زیادہ اثر کرتی ہے۔ اب اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ میرا تعلق عسکری خاندان سے ہے۔ میرے دادا، کرنل فریسیکو بورخس لفقور، سرحدی جنگوں میں انڈینز سے ہر دانا ہوئے تھے، اور ایک انقلاب میں کام آئے۔ میرے سکڑا دا کا کرنل سوارین نے اسپینوں کے خلاف آخری عظیم جنگوں میں سے ایک میں ہیرو کے گھڑ سوار دستے کے پہلے کی قیادت کی تھی۔ کئی پشتوں پہلے کے ایک چچا نے *San Martin* کی فوج کے ہراول دستے کی قیادت کی تھی۔ تو بھی اس قسم کی چیزیں۔ اور میری ایک دور کی مافی روس *Rosas* کی بہن تھی۔ میں اس رشتے پر کوئی خاص فخر نہیں محسوس کرتا ہوں کیونکہ میرے خیال میں روس اپنے وقت میں ایک طرح کا ہیرون (*Perón*) تھا، تاہم یہ تمام باتیں ارضینی تاریخ سے میرا رشتہ جوڑتی ہیں اور اس سے بھی کہ آدمی کو بہادر ہونا چاہیے۔ نہیں؟

انٹرویو: لیکن وہ کردار جن کا آپ اپنے رزمیہ سوراؤں کے طور پر انتخاب کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر کینکسر۔ تو یہ عام طور پر رزمیہ تھو نہیں کیے جاتے، یا کیا جاتے ہیں؟ اس کے باوجود آپ کو یہاں رزمیہ نظر آتا ہے؟

بورخس: میرے خیال میں شاید ان میں ایک نوع کا رزمیہ ہوتا ہے۔ نہیں؟

انٹرویوز: آپ کا مطلب ہے کہ چونکہ پرانی طرز کا رزمیہ ہمارے لیے اب اور ممکن نہیں رہا، تو ہمیں اس قسم کے کردار کو اپنا ہیرو تصور کرنا چاہیے؟

یورخس: میرے خیال میں جہاں تک رزمیہ شاعری، بلکہ رزمیہ ادب کا تعلق ہے۔ اگر ہم آج اس کی توقع T. E. Lawrence کی *Seven Pillars of Wisdom* یا بعض کپلنگ جیسے شاعروں، مثلاً، اس کی "Harp Song of the Dane Women" سے، یا حتیٰ کہ اس کی کہانیوں سے کرتے ہیں۔ جب کہ ادبی لوگوں نے اپنے رزمیہ فرائض سے غفلت برتی ہے، تو عجب کیا کہ یہ Westerns جنہوں نے رزمیہ کو ہمارے لیے بچائے رکھا ہے۔

انٹرویوز: میں نے سنا ہے کہ آپ نے West Side Story نامی فلم کئی بار دیکھی ہے۔

یورخس: ہاں، کئی بار۔ ظاہر ہے، West Side Story کوئی Western نہیں۔

انٹرویوز: نہیں، لیکن آپ کے لیے اس میں وہی رزمیہ اوصاف نہیں؟

یورخس: ہاں، میرے خیال میں تو ہیں۔ اس صدی میں، میں کہتا ہوں، ہولی ووڈ نے رزمیہ کی روایت کو غیر متوقع طور پر دنیا کے لیے بچائے رکھا ہے۔ جب میں پیرس گیا، تو لوگوں کو چونکا نے کو دل چاہا۔ چنانچہ جب انہوں نے پوچھا۔ انہیں پتا تھا کہ مجھے فلموں سے دلچسپی ہے، یا رہی تھی، کیونکہ اب میری بصارت کافی دھندلا گئی ہے۔ ہاں تو جب انہوں نے پوچھا، ”آپ کو کس قسم کی فلمیں پسند ہیں؟“ تو میں نے کہا ”بے لاگ لپٹ پوچھیں تو مجھے Westerns سب سے زیادہ پسند ہیں۔“ وہ سب فرائضی تھے اور سمجھوں نے مجھ سے اتفاق کیا۔ بولے، ”ظاہر ہے، ہم L'Année dernière à Hiroshima mon amor جیسی فلمیں فرض کے طور پر دیکھتے ہیں، لیکن جب لطف اندوزی مقصود ہو، تو فریخ بازی کرنی ہو، خوب ہنسا رہے لینے ہوں، تو امریکی فلمیں دیکھتے ہیں۔“

انٹرویوز: تو گویا یہ فلم کے محتویات، ادبی محتویات ہیں تاکہ تکنیکی پہلو جن سے آپ کو دلچسپی ہے؟

یورخس: مجھے فلموں کے تکنیکی پہلوؤں کا بہت کم علم ہے۔

انٹرویوز: اگر موضوع کا رخ آپ کے فکشن کی طرف پھیرنے کی اجازت ہو، کیا اپنے قول کی

وضاحت کریں گے کہ آپ نے کہانیاں لکھنے کی ابتدا بڑی جھجک کے ساتھ کی۔

بورخیس: ہاں، جوانی میں کافی بزدل ہوا کرتا تھا۔ اس زمانے میں میں نہیں خود کو شاعر سمجھتا تھا۔ یہ ڈر لگا رہتا کہ اگر کہانی لکھی تو لوگ مجھے وہ اجنبی خیال کریں گے جو ممنوع میدان میں کود پڑا ہے۔ پھر ایک حادثہ پیش آیا۔ اگر آپ میرے سر کو یہاں چھوئیں تو ایک زخم کا نشان نظر آئے گا۔ آپ یہ گموئے محسوس کر رہے ہیں؟ مجھے کوئی چند روز ہسپتال میں گزارنے پڑے۔ کابوسوں اور بے خوابی کا شکار رہا۔ بعد میں بتایا گیا کہ میری جان خطرے میں تھی لیکن اچھی بات یہ ہے کہ آپریشن کامیاب رہا۔ اب مجھے اپنی دماغی سلامتی کا خطرہ لاحق ہو گیا۔ میں نے کہا، ”شاید اب کبھی نہ لکھ سکوں۔“ اس صورت میں میری زندگی تقریباً ختم ہو جائے گی کیونکہ ادب میرے لیے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اس لیے نہیں کہ میں اپنی نگارش کو کوئی خاص عمدہ سمجھتا ہوں، بلکہ اس لیے کہ میں لکھے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔ اگر نہ لکھ سکوں تو، یوں سمجھیے، ایک طرح کی مدامت محسوس ہوتی ہے۔ نہیں؟ خیال آیا، مضمون یا نظم لکھنے کی کوشش کیوں نہ کروں۔ پھر سوچا، ”سیکڑوں مضامین اور نظمیں پہلے لکھ چکا ہوں۔ اگر اب نہ لکھ پاؤں تو فوراً پتا چل جائے گا کہ معاملہ ختم شدہ کہ میرے لیے سب کچھ ختم ہو گیا ہے۔“ تو میں نے کوئی ایسی چیز لکھنے کا خیال کیا جو پہلے نہیں آزمائی تھی۔ کام رہا تو تعجب نہیں ہوگا کیونکہ آخر کہانیاں لکھوں ہی کیوں؟ کم از کم یہ مجھے ضرب کاری کے لیے تیار تو کر دے گا، جان لوں گا اپنی استطاعت کی حد کو پہنچ گیا ہوں۔ میں نے ایک کہانی لکھی جس کا عنوان، یا د کرنے دیں، میرا خیال ہے ”Hombre de la esquina rosada“ تھا۔^۴ یہ سب کو بہت پسند آئی۔ میں نے اطمینان کا سانس لیا تو اگر وہ ضرب میرے سر پر نہ لگتی تو میں نے شاید کبھی کہانیاں نہ لکھی ہوتیں۔

انٹرویو: اور شاید کبھی آپ کا ترجمہ بھی نہ ہوا ہوتا؟

بورخیس: اور کسی نے میرا ترجمہ کرنے کا سرے سے سوچا ہی نہ ہوتا۔ تو یہ چوٹ بظاہر بری باطن اچھی ثابت ہوئی۔ ان کہانیوں نے، کسی نہ کسی طرح، اپنی راہ نکال لی۔ یہ فرانسیسی میں ترجمہ ہوئیں، مجھے Formentor انعام ملا، اور پھر لگتا ہے میرا بہت سی دوسری زبانوں میں بھی ترجمہ ہوا۔ میرا پہلا مترجم ای باررا (Ibarra) تھا۔ وہ میرا قریبی دوست تھا، اور اس نے میری کہانیوں کا فرانسیسی میں ترجمہ کیا۔ مجھے لگتا ہے اس نے انھیں بہت بہتر بنا دیا۔ نہیں؟

انٹرویو: ای باررا پہلا مترجم تھا، کئی دہائیوں؟

بورخیس: وہ اور روڑے کٹی وا (Roger Caillois)^۵۔ پیرانہ ساقی میں مجھے یوں محسوس ہونے لگا ہے کہ ساری دنیا میں بہت سے لوگوں کو میرے کام سے دلچسپی ہے۔ عجیب معلوم ہوتا ہے کہ میری نگارشات کا انگریزی، سویڈش، فرانسیسی، اٹالوی، جرمن، پرتگالی، چند سلاوی زبانوں، اور ڈینش میں ترجمہ ہوا ہے۔ یہ بات ہمیشہ غیر متوقع طور پر پیش آتی ہے کیونکہ مجھے یاد آتا ہے جب میری کتاب چھپی تھی۔ میرے خیال میں ۱۹۳۲ء میں ۶۔ تو سال کے آخر پر معلوم ہوا کہ اس کی کل سینتیس کاپیاں ہی بکی ہیں!

انٹرویو: کیا یہ کتاب *Universal History of Infamy* ۷ تھی؟

بورخیس: نہیں، نہیں۔ *History of Eternity*۔ پہلے میں چاہتا تھا کہ ہر خریدار کو تلاش کروں تاکہ کتاب کے لیے معذرت اور پھر اسے خریدنے کا شکریہ ادا کروں۔ اس کی وضاحت کی جاسکتی ہے۔ اگر آپ ان سینتیس آدمیوں کا خیال کریں۔ تو یہ سچ گچ کے لوگ تھے، میرا مطلب ہے ان میں سے ہر فرد ایک چہرے کا مالک تھا، اس کا اپنا خاندان تھا، اور معینہ سڑک پر اپنا گھر۔ اگر آپ کتاب کی دو ہزار کاپیاں فروخت کریں، تو یہ ایسا ہی ہے جیسے ایک کاپی بھی فروخت نہیں کی کیونکہ دو ہزار بڑی تعداد ہے۔ میرا مطلب ہے، تخیل کی گرفت میں نہیں آسکتی۔ اس کے برخلاف، سینتیس لوگ۔ شاید سینتیس بھی بہت زیادہ ہیں، شاید سترہ بہتر رہتے یا بلکہ صرف سات ہی۔ پھر بھی سینتیس کم از کم تخیل کے دائرے میں تو آسکتے ہیں۔

انٹرویو: تعداد کی بات نکل آئی تو میں نے نوٹ کیا کہ بعض عدد آپ کی کہانیوں میں بہ تکرار استعمال ہوتے ہیں۔

بورخیس: ہاں، بالکل۔ میں انتہائی وہی واقع ہوا ہوں۔ اس پر نام ہوں۔ میں خود سے کہتا ہوں، تو ہم، بہر حال، پاگل پن کی ایک شکل ہے۔ ہے نا؟

انٹرویو: یا مذہب کی؟

بورخیس: خیر، مذہب، لیکن... میرے خیال میں اگر آدمی ایک سو پچاس سال تک جیے تو وہ بالکل پاگل ہو چکا ہوگا۔ نہیں؟ کیونکہ وہ تمام چھوٹی چھوٹی علامات اس عرصے میں خوب موٹی تازی ہوتی رہی ہوں گی۔ خیر یا اپنی جگہ، میں اپنی والدہ کو دیکھتا ہوں جو ۷۰ سال کی ہیں، لیکن میرے مقابلے میں ان کے کہیں کم توہمات ہیں۔ اب یوں ہے کہ جب میں بوس ویل کی *Johnson* پڑھ رہا تھا، شاید دسویں بار تو دریافت ہوا

کہ وہ تو ہمارے سے سر تا سر بھرا ہوا ہے، ساتھ ساتھ دیوانگی سے بھی بہت خوف زدہ رہتا ہے۔ اس نے جو دعائیں لکھیں ہیں ان میں ایک چیز جو خدا سے مانگتا ہے وہ یہ کہ اسے پاگل نہ ہونے دے تو ظاہر ہے یہ فکر اسے دامن گیر رہی ہوگی۔

انٹرویو: تو پھر کیا تو ہم کی وجہ سے ہی آپ ایک سے رنگ — سرخ، زرد، ہبز — بار بار استعمال کرتے ہیں؟

بورٹیس: لیکن کیا میں ہبز استعمال کرتا ہوں؟

انٹرویو: اتنا زیادہ نہیں جتنے دوسرے رنگ۔ مگر دیکھیں میں نے کیا فضول حرکت کی، میں نے رنگ گن ڈالے۔۔۔

بورٹیس: نہیں، نہیں۔ اسے *estilistica*^۸ کہتے ہیں۔ یہاں یہ دانت ہے، نہیں، میرا خیال ہے آپ کو زروٹل جائے گا۔

انٹرویو: لیکن سرخ بھی تو ہے، یہ اکثر گلابی میں مدغم ہو جاتا ہے۔

بورٹیس: واقعی؟ مجھے کبھی اس کا احساس نہیں ہوا تھا۔

انٹرویو: گو دنیا جیسے آج، گذشتہ کل کی آگ کی خاکستر ہو — یہ ایک استعارہ ہے جو آپ استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً آپ "Red Adam" کا ذکر کرتے ہیں۔

بورٹیس: بھئی، میرے خیال میں عبرانی میں Adam 'سرخ زمین' کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ، یہ سننے میں بھلا لگتا ہے — نہیں؟ "Rojo Adan"۔

انٹرویو: ہاں، لگتا ہے۔ لیکن یہ وہ نہیں جو آپ دکھانا چاہتے ہیں: رنگ کے استعاراتی استعمال کے ذریعے دنیا کا انحطاط۔

بورٹیس: میں کچھ نہیں دکھانا چاہتا۔ [تہقہہ۔] میرا کوئی مقصد نہیں۔

انٹرویو: تو کیا بس بیان کی خاطر؟

بورٹیس: میں بیان کرتا ہوں۔ میں لکھتا ہوں۔ باقی رہا زرد رنگ کا معاملہ، اس کی طبعی وجہ ہے۔ جب میری چٹائی جانے لگی، تو جو آخری رنگ نظر آیا، یا بلکہ جس آخری رنگ نے خود کو نمایاں کیا، کیونکہ ظاہر ہے

اب مجھے معلوم ہے کہ آپ کے کوٹ کا رنگ اس میز یا آپ کے عقب میں جو چوٹی کا م ہے اس جیسا نہیں ہے۔
تو آخری رنگ جو نمایاں معلوم ہوا وہ زرد تھا کیونکہ یہ رنگوں میں سب سے نیا وہ روشن اور واضح ہوتا ہے۔ اسی لیے
آپ کے یہاں امریکا میں Yellow Cab Company ہے۔ پہلے وہ ٹیکسیوں کو سرخ رنگنا چاہتے تھے۔ پھر
کسی کو دریافت ہوا کہ رات کے وقت یا دھند میں زرد رنگ لال کے مقابلے میں بہتر طور پر نظر آ جاتا ہے۔ تو اب
ٹیکسیوں کا رنگ زرد ہوتا ہے کیونکہ انھیں آسانی سے پہچانا جاسکتا ہے۔ ہاں، تو جب میری بیٹائی جانے لگی، جب
دنیا میرے سامنے سے معدوم ہونے لگی، تو ایک وقت ایسا آیا جب میرے دوست... بھی وہ میرا مذاق اڑانے
لگے کیونکہ میں ہمیشہ زرد رنگ کی ٹائی لگاتا تھا۔ پھر انھیں خیال آیا کہ زرد رنگ مجھے واقعی پسند ہے، حال آنکہ یہ
بڑے ناگوار طور پر چمکیلا ہوتا ہے۔ میں نے کہا، ”ہاں، تمہارے لیے ہوگا، میرے لیے نہیں، کیونکہ مجھے بس یہی
دکھائی دیتا ہے!“ میں دھند لکے کی دنیا میں رہتا ہوں یا بلکہ پردہ سمیٹیں گے رنگ کی دنیا میں۔ لیکن زرد نمایاں ہوتا
ہے۔ تو اس کی یہ وجہ ہو سکتی ہے۔ مجھے اوسکروائلڈ کا چمکیلا یاد آتا ہے: اس کے کسی دوست نے زرد، سرخ وغیرہ
رنگوں کی ٹائی لگائی ہوئی تھی، اور وائلڈ نے کہا، ارے میرے یا رکوبی بہرا ہی اس رنگ کی ٹائی لگا سکتا ہے!
انٹرویو: ہو سکتا ہے وہ اس زرد رنگ کی نیک ٹائی کی بات کر رہا ہو جو میں نے اس وقت لگا رکھی
ہے۔

یورخس: اوہ، اچھا۔ مجھے یاد آتا ہے کہ میں نے یہ چمکیلا ایک خاتون کو سنایا جو اس کا رمز بگھنے سے
نا بلند رہی۔ یوٹی، ”ظاہر ہے، اس کی وجہ یقیناً یہ رہی ہوگی کہ بہرا ہونے کے باعث وہ سن نہ سکا ہوگا کہ لوگ اس کی
ٹائی کے بارے میں کیا کہہ رہے ہیں۔“ اوسکروائلڈ کو یہ سن کر مزہ آیا ہوتا۔ نہیں؟
انٹرویو: کاش میں اس پر اس کا جواب سن سکتا۔

یورخس: ہاں، ظاہر ہے۔ میں نے کبھی نہیں سنا کہ کوئی چیز اتنے کامل طور پر غلط سمجھی گئی ہو۔ اسے
کنڈوئی کا درجہ کمال کہنا چاہیے۔ بالکل۔ وائلڈ کا تبصرہ ایک خیال کا مزے دار ترجمہ ہے: اپنی اور انگریزی میں
آپ ”چھٹا ہوا رنگ“ ("loud colour") کہتے ہیں۔ یہ ایک عام فقرہ ہے، لیکن اب یہ ہے کہ جو باتیں ادب
میں کہی جاتی ہیں وہ ہمیشہ ایک جیسی ہوتی ہیں۔ ہم انھیں کہنے کا اسلوب ہوتا ہے۔ باقی رہی استعارے کی تلاش،
مثلاً: جوانی میں میں ہمیشہ نئے نئے استعارے تلاش کرتا پھرتا تھا۔ پھر میں نے دریافت کیا کہ عمدہ استعارے

ہمیشہ ایک جیسے ہی ہوتے ہیں۔ میرا مطلب ہے وقت کو راہ سے تھیہ دی جاتی ہے، مرگ کو نیند سے، زندگی کو خواب دیکھنے سے، اور یہی ادب کے بڑے سے بڑے استعارے ہیں کیونکہ یہ کسی دنیا دی چیز سے مطابقت رکھتے ہیں۔ اگر آپ استعارے بنایا کرتے ہیں تو یہ ایک ٹائپ کے لیے چونکا تو سکتے ہیں، لیکن کوئی دیر پا اور عمیق تاثر پیدا نہیں کرتے۔ اگر آپ زندگی کو خواب سے تعبیر کرتے ہیں تو یہ ایک خیال ہے، حقیقی خیال، یا کم از کم ہر فرد و بشر کو آئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ نہیں؟ ”جو اکثر خیال میں آیا، لیکن کبھی اس عمدگی سے بیان نہ ہو سکا“ (”What oft was thought, but ne'er so well expressed“)۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ اس سے بہتر ہے کہ لوگوں کو چونکا دینے کا خیال کیا جائے، ایسی چیزوں میں ربط کی تلاش کی جائے جو کبھی مربوط نہیں رہی ہوں، کیونکہ ان میں کوئی واقعی ربط نہیں ہوتا، تو یہ ساری مشق ایک طرح کی شعبہ بازی ہے۔

انٹرویو: شعبہ بازی۔ لفظوں کی؟

بورخیس: ہاں بالکل۔ صرف لفظوں کی۔ میں انھیں اصلی استعارے بھی نہیں کہوں گا کیونکہ اصلی استعارے میں دونوں شقیں / قصبے حقیقتاً مربوط ہوتے ہیں۔ مجھے صرف ایک استثناء ملا ہے۔ ایک عجیب، نیا، اور دلکش استعارہ جو قدیم نورس شاعری میں آیا۔ قدیم انگریزی شاعری میں لڑائی کو ’تکواروں کی بازی گری‘ یا ’تیزوں کی ٹڈ بھیر‘ کہا جاتا ہے۔ لیکن قدیم نورس، اور میرے خیال میں کیلٹک (Celtic) شاعری میں بھی، لڑائی کو ’جھکے رچال‘ (web of men) کہتے ہیں۔ یہ انوکھی چیز ہے۔ ہے نا؟ کیونکہ جالے کی مخصوص بافت (pattern) ہوتی ہے، لوگوں کی بافت، un tejido۔ گمان ہوتا ہے کہ ازمندہ وسطی کی جنگوں میں تکواروں اور نیزوں کے متقابل طرفوں میں ہونے کی صورت میں ایک قسم کا جالا سا بن جاتا ہوگا۔ ایک بالکل نیا استعارہ، میرے خیال میں، اور ظاہر ہے، کابوسیت کے شاہے کا حامل بھی۔ نہیں؟ زندہ آدمیوں، زندہ چیزوں سے بافت جالا، اس کے باوجود جالا ہی، اس کے باوجود نقشہ ہی۔ بڑا اچھے کا استعارہ ہے۔ ہے نا؟

انٹرویو: عمومی انداز میں یہ جورج ایلیٹ کے *Middlemarch* میں استعمال کردہ استعارے سے مطابقت رکھتا ہے۔ اس میں معاشرہ ایک جال ہے جس کے ایک تار کو تقیوں کو چھیننے سے بغیر سلجھایا نہیں جاسکتا۔

بورخیس: [بڑی دلچسپی کے ساتھ] یہ کس نے کہا ہے؟

انٹرویوز: جورج ایلیٹ نے *Middlemarch* میں۔

یورنٹس: اچھا، *Middlemarch*! ہاں، ظاہر ہے۔ آپ کا مطلب ہے کہ سارا علم ایک دوسرے سے جڑا ہوا ہے، ہر چیز ہر دوسری چیز سے منسلک ہے۔ بھئی، اسی وجہ سے تو روائی فلاسفہ شکوکوں میں یقین رکھتے تھے۔ جدید توہمات پر ڈی کوئنسی (De quincy) کا، اس کے سارے مضامین کی طرح، ایک دلچسپ مضمون ہے، جس میں اس نے روائی نظریے کی وضاحت کی ہے۔ از بس کہ سارا علم واحد جاندار ہے ہے، تو ان چیزوں کے درمیان جو بہت دور افتادہ معلوم ہوتی ہیں ایک تعلق ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر، اگر تیرہ آدمی ساتھ کھانا کھا رہے ہوں تو ان میں سے ایک سال کے اندر اندر ضرور مر جائے گا: صرف چیرز کرائسٹ اور عشاے ربانی کی وجہ سے نہیں بلکہ اس لیے کہ سب چیزیں آپس میں منسلک ہیں۔ اس نے کہا—پتا نہیں جملہ کس طرح ہے—کہ دنیا میں ہر چیز ساری کائنات کے مخفی شیشے یا آئینے کی مثل ہے۔

انٹرویوز: آپ نے اکثر ان لوگوں کا ذکر کیا ہے جو آپ پر اثر انداز ہوئے ہیں، جیسے ڈی کوئنسی...

یورنٹس: ڈی کوئنسی، بہت زیادہ، ہاں، اور جرمن میں شوپن ہاور۔ ہاں، پہلی عالمی جنگ کے دوران کارلائل میری قیادت کر رہا تھا—کارلائل، میں اسے خاصا نا پسند کرتا ہوں: میرا خیال ہے مارتی ازم وغیرہ اس نے ایجاد کیا تھا، اس قسم کی چیزوں کا باپ دادا—خیر، میں نے کارلائل کے زیر اثر جرمن سیکھنی شروع کی اور ابتدا کانت کی *Critique of Pure Reason* سے کی۔ لیکن جیسے دلدل میں دھنس کر رہ گیا ہوں، ظاہر ہے، جس طرح بیش تر لوگوں کے ساتھ ہوتا ہے۔ جس طرح بیش تر جرمنوں کے ساتھ ہوتا ہے۔ پھر میں نے کہا، اچھا، ان کی شاعری پڑھ کے دیکھتا ہوں کیونکہ یہ مختصر ہوگی، کیونکہ شاعری مختصر ہوتی ہے۔ میں نے ہائے کی *Lyrishies Intermezzo* اور ایک عدد انگریزی۔ جرمن لغت فراہم کی۔ دو تین ماہ کے ختم پر اندازہ ہوا کہ لغت کی مدد کے بغیر اچھا خاصا کام چلا سکتا ہوں۔ یاد آتا ہے کہ انگریزی کا جو پہلا ناول میں نے شروع سے آخر تک پڑھا وہ اسکاٹس ناول *The House with the Green Shutters* تھا۔

انٹرویوز: یہ کس کی تصنیف ہے؟

یورنٹس: ڈگلس نام کا کوئی شخص تھا۔ اس کے بعد ایک اور شخص—Cronin نے اس پر ہاتھ

صاف کر کے اپنا *Hatters Castle* لکھا۔ وہی پلاٹ، تقریباً۔ کتاب اسکاٹ بولی میں لکھی گئی تھی۔ میرا مطلب ہے لوگ "money" کے بجائے "bawbees" اور "children" کے بجائے "bairns" استعمال کرتے ہیں۔ یہ قدیم انگریزی اور نورس لفظ بھی ہے۔ اور "night" کی جگہ "nicht" کہتے ہیں: یہ بھی قدیم انگریزی ہے۔

انٹرویو: اسے آپ نے کس عمر میں پڑھا تھا؟

بورخس: میں تقریباً۔ بہت سی چیزیں میری سمجھ میں نہیں آئی تھیں۔ میں تقریباً دس یا گیارہ سال کا رہا ہوں گا۔ اس سے پہلے، ظاہر ہے، میں *The Jungle Book* پڑھ چکا تھا اور اسٹیون سن کی *Treasure Island* جو بڑی نفیس کتاب ہے۔ لیکن پہلا واقعی ناول تو وہی تھا۔ جب پڑھا تو جی چاہا کہ میں بھی اسکاٹ ہوتا۔ اور میں نے نانی / دادی سے اس کا ذکر کیا۔ وہ بہت برہم ہوئی۔ بولی، ”خدا کا شکر کہ اسکاٹ نہیں ہوا!“ شاید وہ غلطی پر تھی۔ Northumberland سے آئی تھی۔ ان لوگوں میں اسکاٹ خون رہا ہوگا، اور بہت پیچھے کہیں ڈنش خون کی آمیزش بھی ہوئی ہوگی۔

انٹرویو: انگریزی میں اتنی طویل مدت سے دلچسپی اور اس سے اتنی محبت کے باوجود...

بورخس: دیکھیے جناب، میں ایک امریکی سے بات کر رہا ہوں: ایک کتاب ہے جس کے بارے میں مجھے ضرور کچھ کہنا چاہیے۔ اور یہ کوئی ایسی غیر متوقع بات نہیں۔ وہ کتاب *Huckleberry Finn* ہے۔ میں اسے سخت ناپسند کرتا ہوں۔ میرا خیال ہے ٹوم سویئر نے *Huckleberry Finn* کے آخری ابواب کی ریڈھا مار کر رکھ دی ہے۔ وہ سارے بے ہودہ لطیفے۔ ان کے کوئی معنی نہیں نکلتے۔ لیکن شاید مارک ٹوئین مزاحیہ بننا اپنا فرض سمجھتا تھا، اس وقت بھی جب مزاج اس طرف مائل نہ ہو۔ چٹکوں کو زبردستی سہی، داخل تو کرنا ہی تھا۔ بقول جورج مور، انگریز ہمیشہ یہی سوچتا ہے، ”کسی لطیفے کے نہ ہونے سے بہتر تو یہ ہے کہ برا لطیفہ ہی ہو۔“

میں سمجھتا ہوں کہ مارک ٹوئین واقعی عظیم ادیبوں میں سے تھا، لیکن خیال ہے کہ وہ اس سے آگاہ نہیں تھا۔ عظیم کتاب لکھنے کے لیے شاید یہ ضروری بھی ہے کہ آپ اس سے آگاہ نہ ہوں۔ آپ محنت شاقہ سے ہر اسم صفت کو کسی دوسرے اسم صفت سے بدل سکتے ہیں، لیکن اگر آپ غلطیوں کو جوں کا توں رہنے دیں تو شاید بہتر لکھ

سکیں۔ مجھے برنارڈ شا کا قول یاد آتا ہے کہ جہاں تک اسلوب کا تعلق ہے، تو یہ ادیب کے پاس اسی مقدار میں ہوتا ہے جتنا اس کا یقین اسے دے سکتا ہو، اس سے زیادہ نہیں۔ شا کی دانت میں اسلوب کے کھیل کا خیال بڑی مہمل بات ہے، بالکل بے معنی۔ وہ، مثلاً، نہیں کو عظیم ادیب سمجھتا تھا کیونکہ اسے اپنے کہے کا پورا پورا یقین ہوتا تھا۔ اگر لکھنے والے کو اپنے لکھے پر ایمان نہ ہو تو وہ مشکل سے اس کی توقع کر سکتا ہے کہ پڑھنے والے اس پر یقین کر لیں گے، اگرچہ اس ملک میں ہر قسم کی نگارش—خاص طور پر شاعری—کو اسلوب کا کھیل سمجھنے کا رجحان پایا جاتا ہے۔ میں یہاں کئی شاعروں سے واقف ہوں جنہوں نے اچھی شاعری کی ہے—بہت عمدہ مال پیش کیا ہے—جس میں خیال کی نزاکتیں ہیں، وغیرہ، وغیرہ—لیکن اگر ان سے گفتگو کریں تو عام لوگوں کی طرح فحش کہانیاں سنانے لگتے ہیں یا پھر سیاست پر رواں ہو جاتے ہیں۔ اس طرح ان کی نگارش فرعی تماشا بن کر رہ جاتی ہے۔ انہوں نے لکھنا اسی طرح سیکھا تھا جس طرح کوئی شطرنج یا برج کھیلنا سیکھے۔ یہ بالکل شاعر ادیب نہیں ہوتے۔ یہ ایک چال ہے جو انہوں نے بڑی دقیقہ داری سے سیکھ لی ہوتی ہے۔ وہ اس کے سارے رموز سے اچھی طرح واقف ہوتے ہیں۔ لیکن ان میں سے بیش تر—صرف چار پانچ کو چھوڑ کے—یوں لگتا ہے جیسے زندگی کو ایسی چیز سمجھتے ہیں جس میں نہ شعریات ہے نہ کوئی اسرار۔ وہ بس چیزوں کو فرض کر لیتے ہیں۔ صرف یہ جانتے ہیں کہ جب لکھنا ہو تو اپنے اوپر قدرے جزئیہ یا طنزیہ کیفیت طاری کر لیں۔

انٹرویویر: یعنی اس وقت اپنی ادیب کی ٹوپی پہن لیں۔

یورخمیں: ہاں، ادیب کی ٹوپی پہن لیں اور رموزوں طبیعت میں آجائیں، پھر رہا ہوا قلم کو چابک رسید کریں۔ اور لکھنا ختم ہوتے ہی پھر سے سیاست حاضرہ پر تھرہ شروع کر دیں۔

سوسائٹیکٹیرڈس [داخل ہوتے ہوئے]: معاف کیجیگا۔ سینئر کیمپبل انتظار کر رہے ہیں۔

یورخمیں: اوہ، اچھا۔ ان سے کہیں کہ کچھ انتظار کریں۔ ہاں، تو مسٹر کیمپبل انتظار کر رہے ہیں۔

کیمپبل لوگ تشریف لا رہے ہیں۔

انٹرویویر: جب آپ نے کہانیاں لکھیں تو ان پر کافی نظر ثانی کرنی پڑی ہوگی؟

یورخمیں: شروع میں اچھی خاصی۔ پھر معلوم ہوا کہ جب آدمی ایک مخصوص عمر کو پہنچ جاتا ہے اسے

اپنا لہجہ (tone) مل چکا ہوتا ہے۔ آج کل لکھنے کے کوئی نصف ماہ بعد اس پر دوبارہ نظر ڈالتا ہوں، اور ظاہر ہے،

بہت سی بھول چوکیں اور ٹکرائیں نگاہ میں آتی ہیں جنہیں حذف کرنا ضروری ہوتا ہے۔ ایسی ترکیبیں جنہیں ضرورت سے زیادہ استعمال نہیں کیا جانا چاہیے تھا۔ لیکن میرا خیال ہے کہ اب میں جو کچھ لکھتا ہوں اس کی ہمیشہ ایک مخصوص سطح ہوتی ہے، اونچے نیچے نہیں ہوتی اور میں اسے زیادہ بنا سنوار نہیں سکتا، اور نہ زیادہ بگاڑ سکتا ہوں۔ چنانچہ اسے اپنے حال پر چھوڑ دیتا ہوں، اس پر سوچ بچار نہیں کرتا، اور جوان دنوں کر رہا ہوتا ہوں اس پر توجہ مرکوز کرتا ہوں۔ جو آخری چیز لکھ رہا ہوں وہ milongas، مقبول عام گیت ہیں۔

انٹرویو: ہاں، میں نے ان کی ایک جلد دیکھی ہے، ایک دلکش کتاب۔

بورخیس: ہاں،^۹ "Para las seis cuerdas"، یعنی ظاہر ہے، گٹار۔ میرے لڑکپن میں گٹار عام پسند آمد موسیقی تھا۔ اس زمانے میں شہر کی تقریباً ہر سڑک کے نگوں پر لوگ گٹار بجاتے ہوئے ملتے تھے، بہت زیادہ مہارت سے نہ سہی۔ بعض بہترین ٹینگوان لوگوں نے نظم کیے تھے جو انہیں نہ لکھ سکتے تھے نہ پڑھ۔ لیکن ظاہر ہے، موسیقی ان کی روح میں جاگزیں تھی، جیسا کہ ٹیکسیر نے کہا ہوتا تو وہ یہ کسی کو املا کرا دیتے تھے۔ وہ بیانو پر بجائے جاتے، اور وہ لکھے گئے، اور پڑھے لکھوں کے لیے شائع بھی ہوئے۔ مجھے یاد ہے میری ان میں سے ایک سے ملاقات بھی ہوئی تھی—Ernesto Poncio—اس نے "Don Juan" نظم کیا تھا۔ یہ اعلیٰ درجے کے ٹینگوز میں سے تھا، حتیٰ کہ اتنا لویوں نے La Boca میں اس کی ریڑھ مار کر رکھ دی، وغیرہ۔ میرا مطلب ہے جب ٹینگوز criolla سے نکلتے تھے۔ اس نے ایک مرتبہ مجھ سے کہا تھا، "میں کئی بار جیل کی ہوا کھا چکا ہوں، سینور بورخیس، اور ہمیشہ کسی نہ کسی کی جان لینے پر!" اس کا مدعا یہ تھا کہ وہ کوئی معمولی سا چورا چکایا بھڑوان نہیں ہے۔

انٹرویو: اپنی Antologia Personal میں آپ...

بورخیس: دیکھیے، میری بات سنیں، وہ کتاب چھپائی کی اغلاط سے پُر ہے۔ میری بیٹائی بہت دھندلی ہے، اور پروف ریڈنگ کسی اور کو کرنی پڑی تھی۔

انٹرویو: اچھا، سمجھا۔ لیکن وہ بڑی معمولی سی غلطیاں ہیں—ایسا نہیں؟

بورخیس: جی ہاں، مجھے معلوم ہے، لیکن پھر بھی ریگ ریگ کر چلی آتی ہیں، اور مصنف کو پریشان کر دیتی ہیں، قاری کو نہیں۔ قاری کا کیا ہے، وہ سب کچھ قبول کر لیتا ہے—نہیں؟ حتیٰ کہ صریح ترین بکواس بھی۔

انٹرویو: اس کتاب میں آپ کا انتخابی اصول کیا تھا؟

بورخیس: بس اتنا کہ جو انتخاب کیا ہے وہ اس سے بہتر ہے جسے رو کر دیا تھا۔ ظاہر ہے، اگر زیادہ زیرک ہوتا تو ان کہانیوں کو نکال دینے پر اصرار کیا ہوتا۔ پھر، میرے مرنے کے بعد، کسی نے دریافت کیا ہوتا کہ روشدہ مال واقعی اچھا تھا۔ ایسا کرنا زیادہ سمجھ داری کی بات ہوتی — نہیں؟ میرا مطلب ہے سارے کنزورمال کو شائع ہونے دینا، پھر کسی کو یہ دریافت کرنے دینا کہ میں نے اچھا مال شامل نہیں کیا تھا۔

انٹرویو: آپ کو لطیفے بازی بہت پسند ہے، ہے نا؟

بورخیس: ہاں، پسند ہے، بالکل پسند ہے۔

انٹرویو: لیکن وہ لوگ جو آپ کی کتابوں کے بارے میں لکھتے ہیں، خاص طور پر آپ کے فکشن

کے بارے میں...

بورخیس: نہیں، نہیں — وہ لکھتے وقت ضرورت سے زیادہ سنجیدہ ہو جاتے ہیں

انٹرویو: لیکن شاذ و نادر ہی پہچان پاتے ہیں کہ ان میں سے بعض بڑی مزاحیہ ہیں۔

بورخیس: ان کا مقصد ہنسی مذاق ہے۔ اب *Cronicas de Bustos Domecq* نامی

کتاب شائع ہونے والی ہے جو آدولفو بیوگسارلس (Adolfo Bioy Casares) کے ساتھ لکھی ہے۔ یہ ماہرین تعمیر، شاعروں، ناول نگاروں، مجسمہ سازوں، وغیرہ کے بارے میں ہوگی۔ سارے کردار خیالی ہیں اور سب کے سب تازہ فیشن کے مطابق، جدید۔ یہ اپنے بارے میں بہت سنجیدہ ہیں، اسی طرح لکھنے والا بھی۔ لیکن حقیقت میں یہ کسی کی مزاحیہ نقالی (parody) نہیں ہیں۔ ہم نے صرف یہ کیا ہے کہ جس حد تک کسی چیز کو برتا جا سکتا ہے، برتنیں۔ مثال کے طور پر، یہاں بہت سے ادیب مجھ سے کہتے ہیں، ”ہماری خواہش ہے کہ آپ ہمیں کوئی مشورہ دیں۔“ اب دیکھیں، ہمارے پاس دینے کے لیے مطلقاً کوئی مشورہ نہیں ہے۔ میں لکھتا ہوں تو اس لیے کہ کوئی چیز ہے جو اس کا مطالبہ کرتی ہے۔ میری دانست میں ادیب کو اپنے کام میں بہت زیادہ مداخلت نہیں کرنی چاہیے۔ اسے چاہیے کہ نگارش کو خود لکھنے دے — نہیں؟

انٹرویو: آپ نے کہا ہے کہ ادیب کو اس کے خیالات کی بنیاد پر کبھی نہیں پرکھنا چاہیے۔

بورخیس: نہیں، میں نہیں سمجھتا کہ خیالات اہم ہوتے ہیں۔

انٹرویو: تو پھر کس چیز سے پرکھنا چاہیے؟

بورخیس: اس لطف سے جو وہ ہم پہنچاتا ہے، ان جذبات سے جو وہ ابھارتا ہے۔ رہے خیالات، بہر کیف یہ اہم نہیں کہ ادیب کوئی سیاسی تصور رکھتا ہے یا نہیں کیونکہ ادبی کام اس کے باوجود ہو کر رہے گا، جیسا کہ کپلنگ کے Kim کے معاملے میں ہوا ہے۔ فرض کریں آپ انگریزوں کی ایمپائر کا لحاظ کرتے ہیں۔ تو بھی آدمی Kim میں جن کرداروں کے لیے چاہے محسوس کرتا ہے وہ انگریز نہیں ہیں، نہ وہ تہذیب دوستانی ہیں، مسلمان ہیں۔ مجھے یہ لوگ نہ وہ بھلے معلوم ہوتے ہیں۔ اور یہ اس لیے کہ کپلنگ انھیں بھلا ہی سمجھتا تھا۔ نہیں، نہیں، اس لیے نہیں کہ بھلا سمجھتا تھا، بلکہ انھیں بھلا محسوس کرتا تھا۔

انٹرویو: تو پھر مابعد الطبیعیاتی تصورات کے بارے میں کیا خیال ہے؟

بورخیس: اوہ، اچھا، مابعد الطبیعیاتی تصورات، ہاں۔ انھیں حکایتوں (parables)، وغیرہ میں شامل کیا جاسکتا ہے۔

انٹرویو: قاری آپ کی کہانیوں کو اکثر ویش تر حکایتیں ہی خیال کرتے ہیں۔ کیا آپ کو یہ تعریف پسند ہے؟

بورخیس: نہیں، نہیں۔ یہ حکایتیں نہیں ہیں۔ میرا مطلب ہے اگر یہ حکایتیں ہیں۔۔۔ [طویل وقفہ]۔۔۔ یعنی، اگر یہ حکایتیں ہیں، تو بس اتفاقاً حکایتیں واقع ہو گئی ہیں، لیکن میرا غشاء حکایتیں لکھنا نہیں تھا۔

انٹرویو: کافکا کی حکایتوں کی طرح نہیں؟

بورخیس: کافکا کے معاملے میں ہم جانتے ہی کیا ہیں، لا یہ کہ وہ اپنے کام سے بہت غیر مطمئن تھا۔ ظاہر ہے، جب اس نے اپنے دوست Max Brod سے کہا کہ مرنے کے بعد اس کے سارے مسودے نذر آتش کر دیے جائیں، جیسا کہ ور جمل کی وصیت تھی، تو میرے خیال میں اسے معلوم تھا کہ دوست انھیں جلانے گا نہیں۔ اگر آدمی اپنے کام کو نابود کرنا چاہتا ہے تو خود اٹھا کر آگ میں جھونک دیتا ہے۔ اور کام بھسم ہو جاتا ہے۔ لیکن جب قریبی دوست سے کہتا ہے، ”میں چاہتا ہوں کہ میرے بعد سارے مسودے نیست و نابود کر دیے جائیں،“ تو اسے معلوم ہوتا ہے دوست ہرگز یہ نہیں کرنے کا، اور دوست کو معلوم ہوتا ہے کہ وہ جانتا ہے اور وہ جانتا ہے کہ دوسرا جانتا ہے کہ وہ جانتا ہے، وغلیٰ ہذا القیاس۔

انٹرویو: یہ سب بڑا جیمسی (Jamesian) لگتا ہے۔

یورخس: ہاں، ظاہر ہے۔ میرے خیال میں کافکا کی ساری کائنات اس سے کہیں زیادہ پیچیدہ انداز میں ہماری جیمس کی کہانیوں میں پائی جاتی ہے۔ ایسا لگتا ہے دونوں ہی دنیا کو بیک وقت پیچیدہ اور بے معنی سمجھتے تھے۔

انٹرویو: بے معنی؟

یورخس: کیوں، آپ ایسا نہیں سمجھتے؟

انٹرویو: نہیں، میں واقعی ایسا نہیں سمجھتا۔ جیمس کے معاملے میں...

یورخس: لیکن جیمس کے معاملے میں، ہاں۔ جیمس کے معاملے میں، ہاں۔ میں نہیں سمجھتا کہ وہ

دنیا کو اخلاقی مقصد سے جی سمجھتا تھا۔ میرے خیال میں اس کا خدا پر عقیدہ نہیں تھا۔ میرا خیال ہے بھائی—ماہر نفسیات ولیم جیمس—کے نام خط میں کہتا ہے کہ دنیا ہیروں کا عجائب گھر ہے، چلیے یوں کہیں کہ انہل بے جوڑ چیزوں کا مجموعہ ہے—نہیں؟ میرے خیال میں وہ اس پر یقین رکھتا تھا۔ رہا کافکا کا معاملہ، میرے خیال میں وہ کسی چیز کا متلاشی تھا۔

انٹرویو: کسی معنی کا؟

یورخس: ہاں، کسی معنی کا، اور یہ شاید اسے مل نہیں رہا تھا۔ لیکن جہاں تک میں سمجھتا ہوں، دونوں

ہی ایک طرح کی بھول بھلیوں میں سرگرداں تھے—نہیں؟

انٹرویو: میں اس سے اتفاق کرتا ہوں۔ مثلاً، *The Sacred Fount* جیسی کتاب۔

یورخس: *The Sacred Fount* اور دوسری بہت سی کہانیاں۔ مثال کے طور پر، "The

"Abasement of the Northmores"، جہاں پوری کہانی ایک حسین انتقام ہے، لیکن ایسا انتقام جس کے عمل میں آنے یا نہ آنے کا علم قاری کو نہیں ہوتا۔ عورت کو پورا یقین ہے کہ شوہر کا کام، جسے نہیں لگتا کہ کسی نے پڑھا ہو یا لائق اعتنا سمجھا ہو، اس کے مشہور دوست کی نگارشات سے کہیں بہتر ہے۔ لیکن ہو سکتا ہے کہ یہ صحیح نہ ہو۔ ہو سکتا ہے یہ سب شوہر سے محبت کا کرشمہ ہو۔ کوئی نہیں جانتا کہ جب وہ خط شائع ہوں گے تو ان کی کوئی حیثیت ہوگی۔ ظاہر ہے جیمس بیک وقت کئی کہانیاں لکھنے کی کوشش کر رہا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے کبھی وضاحت

نہیں کی۔ وضاحت انھیں کم مایہ کر دیتی۔ کہتا ہے کہ *The Turn of the Screw* بس چلتا ہوا کام ہے۔ اس کے بارے میں پریشان ہونے کی ضرورت نہیں۔ میں نہیں سمجھتا کہ وہ سچ بول رہا تھا۔ مثلاً، کہتا ہے، بھئی، اگر میں وضاحت کروں تو کہانی کی قدر و قیمت کم ہو جائے گی کیونکہ متبادل امکانات جاتے رہیں گے۔ میرا خیال ہے یہ اس نے دانستہ کیا تھا۔

انٹرویو: مجھے اتفاق ہے، لوگوں کو لاعلم رہنا چاہیے۔

بورخیس: لوگوں کو لاعلم رہنا چاہیے، اور شاید وہ خود بھی لاعلم تھا۔

انٹرویو: کیا آپ بھی ایسا ہی اثر اپنے قارئین پر دیکھنا چاہتے ہیں؟

بورخیس: ہاں، بالکل، ظاہر ہے میں یہی چاہتا ہوں۔ لیکن میرے خیال میں ہینری جیمس کی کہانیاں اس کے دلوں سے کہیں اونچے درجے کی ہیں۔ کہانیوں میں جو چیز اہم ہے وہ کردار نہیں بلکہ تخلیق کردہ

کوائف اور حالات ہیں۔ اگر آپ *The Sacred Fount* میں ایک کردار کو دوسرے سے الگ پہچان سکیں تو یہ بہت بہتر بن سکتا ہے۔ اب حال یہ ہے کہ یہ جاننے کے لیے کہ فلاں فلاں خاتون کا عاشق کون تھا کوئی تین سو صفحے پلینے پڑتے ہیں، اور آخر میں آدمی قیاس آرائی کرے کہ وہ فلاں فلاں تھا کہ کیا نام ہے اس کا۔ غرض آپ انھیں الگ الگ نہیں پہچان سکتے۔ سب ایک ہی انداز میں بولتے ہیں۔ کوئی کردار ایسا نہیں جسے حقیقی کہا جاسکے۔ لے دے کر امریکی ہی نمایاں نظر آتا ہے۔ اگر آپ ڈکنز کو لیں، تو ٹھیک ہے اس کے یہاں بھی کردار نمایاں نہیں ہوتے، لیکن کم از کم پلاٹ سے نیا دہا اہم ہوتے ہیں۔

انٹرویو: کیا آپ کہیں گے کہ آپ کی کہانیوں کا نقطہ آغاز کوئی صورت حال ہوتی ہے نہ کہ

کردار؟

بورخیس: صورت حال، درست۔ بہادری کے تصور کو چھوڑ کر، جس کا میں شیفتہ ہوں۔ بہادری،

شاید، کیونکہ خود میں بہادری نہیں ہوں۔

انٹرویو: اسی لیے آپ کی کہانیوں میں چاقوؤں، تلواروں اور ہندوؤں کی بہتات ہوتی ہے؟

بورخیس: ہاں، یہ ہو سکتا ہے۔ اوہ، لیکن اس کی دو علتیں ہیں: اول، گھر پر تلواروں کی موجودگی،

دادا اور سکڑ دادا کی وجہ سے، وغیرہ۔ ان ساری تلواروں کا نظارہ۔ پھر یہ کہ میری پرورش پالیرمو میں ہوئی تھی

جو ان دنوں پس ماندہ بستی ہوا کرتا تھا، اور لوگ ہمیشہ خود کو— میں نہیں کہتا کہ یہ درست بھی ہے لیکن وہ خود کو— ان لوگوں سے بہتر خیال کرتے تھے جن کی سکونت شہر کے ایک مختلف علاقے میں تھی، بہتر جنگجو، وغیرہ۔ ظاہر ہے، یہ سب بکواس ہو سکتا ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ وہ کچھ ایسے خاص بہادر تھے۔ کسی کو بزدل کہنا یا سمجھنا— تو یہ انتہائی بات تھی۔ اس قسم کی بات اس کی برداشت سے باہر ہوتی تھی۔ مجھے ایک ایسے آدمی کا قصہ معلوم ہے جو شہر کے جنوبی حصے سے صرف کسی سے جھگڑنے کی خاطر آیا تھا جو شمالی حصے میں چاقو باز مشہور تھا اور اس کے ہاتھوں مارا گیا۔ ان کے پاس جھگڑنے کی کوئی واقعی وجہ نہیں تھی۔ انھوں نے پہلے کبھی ایک دوسرے کو دیکھا تک نہیں تھا۔ پیسے کا معاملہ بھی نہیں تھا، نہ جورت کا، نہ ایسی ہی کسی اور چیز کا۔ میرے خیال میں امریکا کے مغرب میں بھی یہی معاملہ ہوا کرتا تھا۔ بس یہ کہ یہاں بدوق استعمال نہیں ہوتی تھی، چاقو چلتا تھا۔

انٹرویو: چاقو کا استعمال عمل کو قدیم روایتی شعاری طرف لے جاتا ہے؟

یورٹیس: قدیم روایت، ہاں۔ اور یہ بہادری کا زیادہ شخصی تصور بھی ہے۔ کیونکہ آدمی اچھا لٹا نے باز ہو سکتا ہے لیکن خاص طور پر بہادر نہیں۔ لیکن اگر آدمی اپنے مقابل سے قریب فاصلے پر ہو اور دونوں کے ہاتھ میں چاقو ہو... مجھے یاد ہے ایک مرتبہ میں نے ایک شخص کو کسی کولٹائی کے لیے لٹکارتے ہوئے دیکھا تھا، لیکن دوسرا ہمت ہار گیا۔ لیکن ہمت ہار گیا تو ایک چال کے سبب۔ ان میں سے ایک تجربے کار آدمی تھا، ستر برس کا، دوسرا نوجوان اور مضبوط، بچپس تئیں کے درمیان رہا ہوگا۔ بڑھے نے معذرت چاہی اور دو تھنر لیے ہوئے لوٹ آیا، ایک لمبائی میں کوئی بالشت بھرنیا وہ تھا۔ بولا، ”یہ لو، اپنا ہتھیار چن لو۔“ اس نے نوجوان آدمی کو لمبا تھنر چننے اور اپنے خلاف فائدہ اٹھانے کا موقع دیا، لیکن اس کا یہ مطلب بھی تھا کہ اسے اپنے اوپر اتنا اعتماد ہے کہ یہ رعایت دے سکتا ہے۔ دوسرے نے معذرت کی اور دب گیا۔ مجھے یاد آتا ہے کہ جب میں جوان تھا اور پس ماندہ بستی میں رہ رہا تھا، دلیر آدمی سے توقع کی جاتی تھی کہ ہمیشہ ایک ”چھوٹا“ تھنر ساتھ رکھے گا، جو یہاں رکھا جاتا تھا [بغل کی طرف اشارہ کرتے ہوئے]، تاکہ اسے پلک جھپکتے میں نکالا جاسکے، اور چاقو کے جو لفظ— یا بستی میں مستعملہ کٹیوں میں سے ایک— خیر تو ایک لفظ el fierro تھا۔ لیکن ظاہر ہے، یہ کوئی خاص لفظ نہیں۔ لیکن ایک دوسرا لفظ، جو افسوس کہ اب کم و بیش غائب ہو گیا ہے، el vaiven تھا، یعنی ”آیا گیا“۔ ”آیا گیا“ کے لفظ میں [ہاتھ کو حرکت دیتا ہے] آپ کو چاقو کا لپکا [کوندا] نظر آتا ہے، ماگہلی چکا را۔

انٹرویوز: کینکسر کے پستول گیر (holster) کی طرح؟

بورخیس: ہاں، بالکل، ہولسٹر کی طرح۔ بائیں طرف اس طرح اسے برق رفتاری سے نکالا جاسکتا ہے۔ اور آپ کے حساب میں ایک عدد کوئڈے (el vaiven) کا اضافہ ہو جاتا ہے اس کے سچے واحد لفظ کے طور پر کیے جاتے تھے اور سب جانتے تھے کہ اس کا مطلب 'چاقو' ہے۔ بطور نام el fierro قدرے نارلفظ ہے، کیونکہ چاقو کو آہن یا فولاد کہنے کا کوئی مطلب نہیں نکلتا، جب کہ el vaiven نکلتا ہے۔

سوسائڈ کیتیرس [دوبارہ داخل ہوتے ہوئے]: سینور کیسٹیل ابھی تک انتظار کر رہے ہیں۔

بورخیس: ہاں، ہاں، ہمیں معلوم ہے کیسٹیل نازل ہو رہے ہیں!

انٹرویوز: دو ادیبوں کے بارے میں آپ سے پوچھنا چاہتا ہوں، جوئس اور ایلپیٹ۔ آپ جوئس کے اولین قاریوں میں سے تھے، اور آپ نے جزوی طور پر بولیسس کا اپنی میں ترجمہ بھی کیا تھا، کیا تھا؟

بورخیس: ہاں۔ مجھے فوس ہے کہ بولیسس کے آخری صفحے کا بڑا ناقص ترجمہ کیا تھا۔ اچھا، اب رہا ایلپیٹ۔ شروع میں میں اسے شاعر سے نیا وہ بلند مرتبہ فضا خیال کرتا تھا۔ لیکن اب کبھی کبھی مجھے محسوس ہوتا ہے کہ وہ بڑا عمدہ شاعر ہے، لیکن فضا کی حیثیت سے اس کا رجحان باریک باریک فرق اور امتیاز قائم کرنے کی طرف کچھ نیا وہ ہی ہے۔ اگر آپ کسی عظیم فضا کو لیں، جیسے ایرسن یا کورج، تو آپ کو احساس ہوگا کہ اس نے کسی ادیب کو اچھی طرح پڑھا ہے، اور اس کی بابت تنقید خود اس کے ذاتی تجربے کی دین ہے، جب کہ ایلپیٹ کے معاملے میں ہمیشہ یوں لگتا ہے۔ کم از کم مجھے۔ کہ وہ کسی پروفیسر کی تائید کر رہا ہے یا کسی دوسرے پروفیسر سے بہت ادنیٰ سا اختلاف۔ نتیجتاً وہ تخلیقی نہیں ہے۔ وہ ذہن آدمی ہے اور باریک باریک امتیاز تلاش کرنے میں لگا رہتا ہے۔ میرا خیال ہے وہ اس میں حق بجانب ہے، لیکن پڑھنے کے بعد، چلیے ایک گلی بندھی مثال لیں، کورج کی ٹیکسیر کے بارے میں تحریر، خاص طور پر ہیملٹ کے کردار کے بارے میں، تو آپ کے سامنے ایک بالکل ہی تازہ کردار آئے گا، یا ایرسن نے مون مینیہ (Montaigne) یا جس کسی کے بارے میں جو لکھا ہے اس میں۔ ایلپیٹ کے یہاں ایسا کوئی تخلیقی عمل نظر نہیں آتا۔ بس یہ اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ اس نے موضوع پر خاصی کتابیں پڑھ رکھی ہیں۔ اتفاق کر رہا ہے یا اختلاف۔ اور کبھی کبھی سمجھتی بھی کس دیتا ہے۔ نہیں؟

انٹرویو: ہاں، لیکن بعد میں اسے واپس لے لیتا ہے۔

یورخس: ہاں، ہاں، واپس لے لیتا ہے، بعد میں۔ ظاہر ہے، اس نے بعد میں وہ ناگوار رائے زنی واپس لے لی تھی کیونکہ شروع شروع میں وہ، جسے ان دنوں 'نیرا فروختہ نوجوان' (angry young man) کہا جاتا ہے، تھا۔ میرا خیال ہے وہ آخر میں خود کو 'نستعلیق انگریز' (classic English) سمجھنے لگا تھا، اور اب اپنے 'نستعلیق ساتھیوں' (fellow classic) کے ساتھ شہادتگی سے پیش آنا ضروری تھا۔ سو اس نے ملٹن، حتیٰ کہ میکیمیر کے بارے میں جو رائے زنی پہلے کی تھی واپس لے لی۔ بہر کیف، اسے محسوس ہوا ہوگا کہ مثالی انداز میں وہ سب ایک اکیڈمی کا حصہ ہیں۔

انٹرویو: ایلٹ کی نگارشات، خاص طور پر شاعری کا اثر آپ کی تحریر پر پڑا تھا؟

یورخس: نہیں، میرے خیال میں نہیں۔

انٹرویو: *The Waste Land* اور آپ کی کہانی "The Immortal" کی بعض

مشابہتوں نے مجھے متعجب کیا ہے۔

یورخس: ہاں، ایسی کوئی چیز ہو سکتی ہے۔ لیکن بہر حال میں اس سے آگاہ نہیں کیونکہ وہ میرے پسندیدہ اور مرغوب ترین شاعروں میں سے نہیں۔ میں 'یے ٹس کو ایلٹ' سے کہیں بلند مرتبت خیال کرتا ہوں۔ واقعہ یہ ہے، اگر آپ برانڈ مائنیں تو، میرے خیال میں فروسٹ (Frost) ایلٹ سے بہتر شاعر ہے۔ میرا مطلب ہے، 'بہتر شاعر'۔ ایلٹ کہیں زیادہ ذہین تھا، لیکن ذہانت کا شاعری سے بہت کم تعلق ہے۔ شاعری کے سوتے کہیں بہت گہرائی سے پھوسے ہیں، یہ ذہانت کے ماورا ہوتی ہے۔ اسے تو دانش سے بھی نہیں جوڑا جاسکتا۔ یہ اپنا قائم بالذات وجود رکھتی ہے، اس کی اپنی فطرت ہوتی ہے۔ ناقابل وضاحت۔ مجھے یاد آتا ہے۔ ظاہر ہے میں جہان تھا۔ ایلٹ کی Sandburg پر ہانت آمیز رائے زنی سن کر غصے میں آ گیا تھا۔ مجھے یاد ہے اس نے کہا تھا کہ 'کلاسیک سزم' اچھی چیز ہے۔ میں اس کا قول من و عن نقل نہیں کر رہا ہوں بلکہ اس کا مدعا۔ کیونکہ ہم اس کے ذریعے Mister Carl Sandburg جیسے ادیبوں سے معاملہ کر سکتے ہیں۔ جب آدمی کسی شاعر کو صمٹ کر کہتا ہے۔ [ہنستا ہے]، تو یہ لفظ تکبیر اور غرور کے جذبات کی خمازی کر رہا ہوتا ہے۔ تو اس کا مطلب ہوتا ہے کہ فلاں فلاں صاحب شاعری میں کود پڑے ہیں جس کا انھیں کوئی حق نہیں پہنچتا، وہ صرف باہر والے ہیں۔

ایجنٹی میں یہ کہیں بدتر ہے کیونکہ جب ہم بعض اوقات کسی شاعر کا ذکر کرتے ہیں تو اسے ڈاکٹر فلاں فلاں کہتے ہیں۔ اور یہ اسے تباہ کر دینے کے لیے کافی ہوتا ہے۔ اس پر سدا کے لیے غماگ جاتا ہے۔

انٹرویو: تو آپ سینڈ برگ کو پسند کرتے ہیں؟

بورخیس: ہاں، بالکل پسند کرتا ہوں، ظاہر ہے۔ میرے خیال میں وہٹ مین اس کے مقابلے میں کہیں زیادہ اہم ہے، لیکن جب آپ وہٹ مین کو پڑھتے ہیں، تو آپ اسے ادبی آدمی، شاید بہت زیادہ پڑھا لکھا صاحب قلم تو خیال نہیں کرتے جو مقامی زبان میں لکھنے کی پوری کوشش کر رہا ہے، اور جتنی زیادہ slang ہو سکے استعمال کر رہا ہے۔ سینڈ برگ کے یہاں سلینگ کا استعمال قدرتی معلوم ہوتا ہے۔ اب یہ ہے کہ دو سینڈ برگ ہیں: ایک بڑا آنکھڑ، لیکن ایک دوسرا بے حد شائستہ اور لطیف سینڈ برگ، خاص طور پر جب منظر کشی کر رہا ہو۔ مثلاً، بعض اوقات، جب کمرے کی عکاسی کرتا ہے تو بے اختیار کسی چینی پیٹنگ کی یاد آ رہی ہو جاتی ہے۔ سینڈ برگ کی دوسری نظموں میں آپ کو اس کے بجائے کنٹکسٹ، زعمہدوں، اور اسی قسم کے لوگوں کا خیال آتا ہے۔ لیکن میرے خیال میں وہ دونوں طرح کی شاعری کر سکتا ہے، اور دونوں میں مساوی طور پر کھرا ہوتا ہے: جب شکاگو کا شاعر بننے کی بھرپور کوشش کر رہا ہو، اور جب بالکل مختلف انداز میں شعر کہہ رہا ہو۔ ایک اور چیز جو مجھے اس میں عجیب معلوم ہوتی ہے وہ یہ کہ جہاں وہٹ مین میں — اور ظاہر ہے وہٹ مین سینڈ برگ کا باپ ٹھہرا — جہاں وہٹ مین میں رجائیت پائی جاتی ہے، سینڈ برگ یوں لگتا ہے جیسے آنے والی دو تین صدیوں میں لکھ رہا ہو۔ جب وہ امریکی مہمائی فوج یا ایمپائر یا جنگ، وغیرہ کے بارے میں شعر گوئی کر رہا ہوتا ہے تو کچھ اس طرح گویا یہ سب رفت و گذشت ہو چکے ہوں۔

انٹرویو: گویا اس کی شاعری میں فطاسی کا عنصر ہے — جو مجھے فطاسیہ (fantastic) کے بارے میں پوچھنے پر اکساتا ہے۔ آپ اپنی نگارشات میں یہ لفظ بکثرت استعمال کرتے ہیں، اور یہ آتا ہے کہ آپ نے *Green Mansions* کو فطاسیہ ناول کہا ہے۔

بورخیس: بھئی، یہ تو ہے۔

انٹرویو: تو پھر آپ فطاسیہ کی کیا تعریف کریں گے؟

بورخیس: مجھے نہیں لگتا کہ اس کی تعریف کی جا سکتی ہو۔ یہ لکھنے والے میں شاید نیت کا معاملہ

ہے۔ مجھے جوزف کوئیڈ کی بڑی دور رس بات یاد آتی ہے۔ وہ میرے مرغوب ادیبوں میں سے ہے۔ شاید یہ اس کی *The Dark Line* یا ایسے ہی عنوان والی کسی کتاب کے پیش لفظ میں وارد ہوا ہے، لیکن نہیں، یہ وہ نہیں...

انٹرویو: *The Shadow Line*؟

یورخس: بالکل، *The Shadow Line*۔ پیش لفظ میں کہتا ہے کہ بعض لوگوں نے کہانی کو فطاسیہ سمجھا ہے کیونکہ اس میں کیپٹن کا سایہ جہاز روک دیتا ہے۔ لکھتا ہے۔ اور میں اس پر چونک کر رہ گیا کیونکہ میں بھی فطاسیہ کہانیاں لکھتا ہوں۔ کہ عہد فطاسیہ کہانی لکھنے کا مطلب یہ محسوس کرنا نہیں تھا کہ ساری کائنات فطاسیہ اور پراسرار ہے، اور نہ یہ کہ اگر کوئی جان بوجھ کر فطاسیہ کہانی لکھتا ہے تو اس میں عقل و شعور کی کمی ہے۔ کوئیڈ کا خیال تھا کہ جب کوئی دنیا کے بارے میں لکھتا ہے، حتیٰ کہ حقیقت پسندانہ انداز میں، وہ اس وقت بھی ایک فطاسیہ کہانی ہی لکھ رہا ہوتا ہے کیونکہ دنیا خود فطاسیہ اور ناقابل فہم اور پراسرار ہے۔

انٹرویو: آپ کو اس خیال سے اتفاق ہے؟

یورخس: ہاں۔ مجھے دریافت ہوا کہ وہ صحیح کہہ رہا ہے۔ میں نے یوگسلاویا سے پوچھا، جو فطاسیہ کہانیاں لکھتا ہے۔ بے حد عہد کہانیاں۔ اور وہ بولا، ”میرے خیال میں کوئیڈ نے صحیح کہا ہے، واقعی، کون کہہ سکتا ہے کہ دنیا حقیقی ہے یا فطاسیہ، یعنی کہ دنیا قدرتی عمل ہے یا خواب، خواب جس میں ہم دوسروں کو شریک کریں یا نہ کریں۔“

انٹرویو: آپ نے اکثر یوگسلاویا کے ساتھ مل کر کام کیا ہے، ایسا نہیں؟

یورخس: ہاں، ہمیشہ۔ میں رات کا کھانا اسی کے یہاں کھاتا ہوں، کھانا ختم کر کے ہم دونوں لکھنے بیٹھ جاتے ہیں۔

انٹرویو: ہم کاری کے طریقے کی بابت کچھ بتائیں گے؟

یورخس: بھئی، یہ بڑا نرالا ہے۔ جب ہم مل کر لکھتے ہیں، شریک کار ہوتے ہیں، تو خود کو ”مینگے۔ ٹوس ٹوس ڈمیک“ (*"H. Bustos Domecq"*) کہتے ہیں۔ Bustos میرا لکڑ دا دا تھا۔ اور ڈمیک، یوگا لکڑ دا دا۔ ہاں تو نرالی بات یہ ہے کہ جب ہم لکھتے ہیں، اور یہ نیا دھڑ مزا جیسے چیزیں ہوتی ہیں۔ اس

وقت بھی جب کہانیاں المیہ ہوں، انھیں مزاحیہ انداز میں بیان کیا جاتا ہے، یا ایسے گویا بیان کنندہ خود نہ جانتا ہو کہ کیا کہہ رہا ہے۔ مل کر لکھتے وقت جو قلم سے نکلتا ہے، اگر ہم کامیاب رہے ہوں، اور بعض اوقات ہم کامیاب رہتے ہیں۔ کیوں نہیں؟ بہر کیف، میں جمع کے سینے میں بات کر رہا ہوں۔ نہیں؟ تو جو قلم سے نکلتا ہے وہ یوگسارلس کی تحریر اور میری تحریر سے بالکل مختلف ہوتا ہے، حتیٰ کہ لطیفے تک مختلف ہوتے ہیں۔ تو اب یوں ہے کہ ہم دونوں نے اپنے درمیان ایک تیسری ذات پیدا کر لی ہے؛ ہم نے کسی طرح ایک تیسرے شخص کو جنم دے دیا ہے جو ہم سے بالکل مختلف ہے۔

انٹرویو: ایک غطاسیہ لکھک؟

بورخیس: بالکل، ایک غطاسیہ لکھک جس کی اپنی پسند اور ناپسند ہے، اپنا ذاتی اسلوب نگارش ہے، جو قلمدار معتمد خیر بننے پر مصر ہے۔ اس کے باوجود، یہ اس کا خاص الخاص اسلوب ہے، میرے اسلوب سے بالکل مختلف جب میں کوئی معتمد خیر کردار تخلیق کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ میرے خیال میں ہم کاری کا تنہا یہی طریقہ ہے۔ عام طور پر، کاغذ پر قلم رکھنے سے پہلے ہم دونوں مل کر پلاٹ بناتے ہیں۔ بلکہ مجھے ٹائپ رائٹر کہنا چاہیے کیونکہ اس کے پاس ٹائپ رائٹر ہے۔ ہاں تو لکھنا شروع کرنے سے پہلے ہم پوری کہانی پر بات کرتے ہیں، اس کے بعد اس کی تفصیلات پر، ان میں رد و بدل کرتے ہیں، ظاہر ہے: ہم آغاز کا تعین کرتے ہیں، پھر سوچتے ہیں کہ آغاز اختتام کے لیے بہتر رہے گا یا اگر کوئی کچھ نہ کہے تو یہ نیا وہ حیرت انگیز ہوگا یا کوئی ایسی بات کہے جو بالکل غیر متعلق ہو۔ جب کہانی لکھ لی جاتی ہے، اور آپ پوچھیں کہ یہی یہ اسم صفت یا یہ مخصوص جملہ یو کا ہے یا تمہارا تو ہم بتائیں پائیں گے۔

انٹرویو: یہ اس تیسرے شخص کی افتاد طبع کا نتیجہ ہوتا ہے۔

بورخیس: ہاں۔ میں سمجھتا ہوں کہ ساتھ مل کر کام کرنے کا صرف یہی طریقہ ہو سکتا ہے۔ میں دوسروں کا شریک کار رہنے کی کوشش کر کے دیکھ چکا ہوں۔ بعض اوقات کام چل جاتا ہے، لیکن بعض اوقات محسوس ہوتا ہے کہ ہم کار آپ کا رقیب ہے۔ اگر نہیں۔ جیسا کہ پے رو (Peyrou) کے معاملے میں ہوا۔ تو ہم شریک کار ہو جاتے ہیں، لیکن مشکل یہ ہے کہ وہ جھجھکو اور غامت دہجہ شل سے قسم کا آدمی ہے، اور نتیجتاً وہ کچھ کہے اور آپ معترض ہوں تو اس کے جذبات کو انھیں پہنچتی ہے اور اپنی بات واپس لے لیتا ہے۔ کہے گا، ”اوہ، ہاں،

ظاہر ہے، ظاہر ہے، ہاں، میں سراسر غلطی پر تھا۔ بڑی فاش غلطی تھی۔ ”یا اگر آپ کوئی تجویز پیش کریں، تو کہے گا، ”اوہ، بہت خوب ہے!“ یہ سب نہیں کرنا چاہیے۔ گسار لیں اور میں ایک دوسرے کو قریب نہیں محسوس کرتے، حتیٰ کہ یہ بھی نہیں کہ دو آدمی ہیں جو شطرنج کھیل رہے ہیں۔ جیتنے یا ہارنے کا معاملہ نہیں ہوتا۔ ہماری فکر صرف کہانی پر مرکوز ہوتی ہے، مواد پر۔

انٹرویو: معاف کیجیے گا، یہ دوسرا ادیب جس کا آپ نے ذکر کیا، میں اس سے واقف نہیں

ہوں۔

پورٹریٹ: پے رو اس نے کہانیاں لکھنے کا آغاز جیسٹرٹن کی نقابی سے کیا، جاسوسی کہانیاں، بے ارزش نہیں، بلکہ جیسٹرٹن کے عین نمایاں سب اس نے یہ نیا سٹر نکالا ہے۔ نئے قسم کے ناول لکھنے لگا ہے جن کا مقصد یہ دکھانا ہے کہ پے رو کے دور حکومت میں اور اس کے فرار کرنے کے بعد اس ملک کی کیا حالت تھی۔ میں اس قسم کی نگارش کی بہت زیادہ پروا نہیں کرتا۔ مجھے معلوم ہے۔ بلکہ یہ کیوں نہ کہوں۔ تاریخی، حتیٰ کہ صحافیانہ نقطہ نظر سے یہ ناول ٹھیک ٹھاک ہیں۔ اس نے جیسٹرٹن کے پیرایے میں کہانیاں لکھنا شروع کیں، پھر چند بڑی عمدہ کہانیاں لکھیں۔ ان میں سے ایک کو پڑھ کر میرے آنسو نکل آئے، لیکن ظاہر ہے، شاید آنسو یوں نکل آئے کہ اس نے اس محلے کا نقشہ کھینچا تھا جہاں میں پلا رہا تھا، پالیرمو، اور اس زمانے کا ٹھکانا گیاروں کے بارے میں۔ ایک کتاب بعنوان *La Noche Repetida*، جس میں کینکسٹرز، چورا چکوں، اور ان لوگوں کے بارے میں بڑی نفیس کہانیاں تھیں جو زبردستی کاریں وغیرہ روک کر ڈاکا مارتے ہیں۔ اور یہ سب دور دراز کے زمانے میں، چلیے، یوں کہیں، صدی کے شروع میں۔ اب اس نے یہ نئی طرح کا ناول لکھنا شروع کیا ہے جس میں دکھانے چاہتا ہے کہ ملک کی کیا حالت ہوا کرتی تھی۔

انٹرویو: مقامی رنگ، کم و بیش؟

پورٹریٹ: مقامی رنگ اور مقامی سیاست۔ پھر یہ کہ اس کے کرداروں کو رشوت ستانی، لوٹ مار، پھپھا بٹانا، وغیرہ سے بہت دلچسپی ہوتی ہے۔ چونکہ مجھے ان موضوعات میں زیادہ دلچسپی نہیں۔ ہو سکتا ہے یہ میرا قصور ہو نہ کہ اس کا۔ میں اس کے شروع کے کام کو ترجیح دیتا ہوں۔ لیکن یہ ہے کہ میں اسے عظیم ادیب سمجھتا ہوں، اعم ادیب، اور اپنا دیرینہ رفیق۔

انٹرویو: آپ نے کہا ہے کہ خود آپ کا کام شروع زمانے کے اظہار (expression) سے ہٹ کر بعد کی ’تلمیح‘ (allusion) تک آگیا ہے۔

بورخیس: ہاں۔

انٹرویو: ’تلمیح‘ سے آپ کیا مراد لیتے ہیں؟

بورخیس: دیکھیے، میں یہ کہنا چاہتا ہوں: جب میں نے لکھنا شروع کیا، میں سمجھتا تھا کہ لکھنے والے کو ہر چیز کی وضاحت کرنی چاہیے۔ مثال کے طور پر، محض ’چاند‘ کہنا از بس ممنوع ہے، ضروری ہے کہ اس کے ساتھ کوئی صفت یا توضیحی کلمہ استعمال کیا جائے۔ (ظاہر ہے، میں بات کو ضرورت سے نیا وہ سادہ بنا کر پیش کر رہا ہوں۔ جانتا ہوں کیونکہ خود میں نے کئی بار محض ’چاند‘ (la luna) استعمال کیا ہے، لیکن میں جو کر رہا تھا یہ اس کی ایک طرح کی علامت ہے۔) آخر، میں سمجھتا تھا کہ ہر چیز کی وضاحت ہونی چاہیے، اور پھر ایہ کلام عام نہ ہو، میں کبھی نہ کہتا کہ ”فلاں فلاں آیا اور بیٹھ گیا“ کیونکہ یہ کہنا بہت نیا وہ سادہ اور اتنا ہی سہل تھا۔ اس کے بجائے اس کو کسی خیال آفریں انداز میں ادا کرنا چاہیے۔ اب مجھے محسوس ہوتا ہے کہ اس قسم کی چیزیں قاری کو ناگوار گذرتی ہیں۔ میرے خیال میں مسئلے کی جڑ یہ ہے کہ فوجوں لکھنے والے کو یہ فکر دامن گیر ہوتی ہے کہ جو وہ کہہ رہا ہے اس کا حقائق سے یا واضح طور پر عیاں یا پامال و فرسودہ ہے۔ اب وہ اسے بھڑکیلی آرائشوں کے نیچے چھپانے کی کوشش کرتا ہے، یا سترھویں صدی کے ادیبوں کے الفاظ کے نیچے۔ یا اگر یہ نہیں، اور وہ جدید بننا چاہتا ہے، تو اس کے برعکس کرتا ہے: نئے نئے لفظ گھڑتا رہتا ہے، کال جدید یا بننے کی چاہت میں ہوائی جہاز، ریل گاڑی، یا ٹیلی گراف اور ٹیلی فون کی طرف اشارے کرتا ہے۔ پھر ایک وقت آتا ہے جب محسوس ہونے لگتا ہے کہ آدمی کو اپنے خیالات، چاہے وہ قابل قدر رہیں یا نہ ہوں، ان کا اظہار سادگی سے کرنا چاہیے، کیونکہ اگر آپ کے پاس کوئی خیال ہے، تو آپ کو وہ خیال یا وہ احساس، یا وہ کیفیت قاری کے ذہن میں ابھارنی چاہیے۔ لیکن اگر آپ ساتھ ساتھ، مثلاً سر تھموس براؤن یا ایزنا پاؤنڈ بننے کی کوشش کر رہے ہیں، تو پھر یہ نہیں ہو سکتا۔ اس سے مجھے یہ خیال آتا ہے کہ ادیب اپنی شروعات ہمیشہ پیچیدگی سے کرتا ہے: وہ بیک وقت کئی کھیل کھیل رہا ہوتا ہے۔ وہ ایک مخصوص کیفیت کی ترسیل کرنا چاہتا ہے، ساتھ ساتھ یہ بھی کہ امروزی ہو، اور امروزی نہیں تو پھر رجعت پسند اور شیطانی۔ رہا لفظیات کا معاملہ تو وہ پہلی چیز جو کم از کم اس ملک میں ایک نوجوان ادیب اپنے قاری کو جتنا دینا چاہتا ہے وہ یہ کہ

ایک عدد ڈکٹری کا مالک ہے، کد سے سارے مترادفات معلوم ہیں۔ چنانچہ ہمیں، مثلاً، ایک ہی سطر میں آوئے کے لیے پہلے 'سرخ'، پھر 'قرمزی'، پھر 'کم و بیش' دوسرے مختلف لفظ ملتے ہیں۔

انٹرویو: اچھا، تو آپ نے ایک نوع کی کلاسیکی شریعتی کرنے کی کوشش کی ہے؟

بورخیس: ہاں، میں حتی المقدور کوشش کرتا ہوں۔ مجھے جب بھی کوئی ازکار رفتہ لفظ ملتا ہے، جیسے اسپینی کلاسکس یا بیونس آئرس کی پس ماندہ بستیوں میں مستعملہ کوئی لفظ، میرا مطلب ہے جو دوسرے لفظوں سے مختلف ہو، تو میں اسے کاٹ دیتا ہوں، اس کے بجائے عام لفظ استعمال کرتا ہوں۔ مجھے اسٹیونسن کا لکھایا داتا ہے: ایک اچھے لکھے ہوئے صفحے میں تمام لفظ ایک ہی طرح کے نظر آنے چاہئیں۔ اگر آپ ایک انگلیز یا حیران کن یا دقیانوسی لفظ استعمال کریں گے تو اصول ٹوٹ جائے گا، اور اس سے بھی زیادہ اہم یہ کہ قاری کی توجہ بھٹک جائے گی۔ آپ کی تحریر ہموار ہونی چاہیے، چاہے یہ مابعد الطبیعیاتی ہو یا فلسفیانہ۔

انٹرویو: ڈاکٹر جنسن نے بھی اس سے ملتی جلتی بات کہی تھی۔

بورخیس: بالکل کہی ہوگی۔ ہر کیف، اس نے اس سے اتفاق ہی کیا ہوگا۔ دیکھیے، خود اس کی انگریزی خاصی بوجھل ہوتی تھی، اور آپ کو فوراً محسوس ہوتا ہے کہ بوجھل انگریزی لکھ رہا ہے۔ یہی کہ اس میں لاطینی الفاظ کی بھرمار ہے۔ لیکن اسے دوبارہ پڑھیں تو پتا چلتا ہے کہ فقرے کی بل داری کے پیچھے ہمیشہ ایک معنی ہوتا ہے، عام طور پر دلچسپ اور تازہ کار۔

انٹرویو: ذاتی معنی؟

بورخیس: ہاں، ذاتی۔ تو ہر چند کہ وہ لاطینی طرز پر لکھتا تھا، میں اسے ادیبوں میں سب سے زیادہ انگریز سمجھتا ہوں۔ میں اسے — یہ کلمہ کفر ہوگا، ظاہر ہے، لیکن جب ذکر آئی گیا ہے، تو کفر گوئی سہی — میں جنسن کو ٹیکسیر سے کہیں زیادہ انگریز سمجھتا ہوں۔ کیونکہ اگر انگریزوں میں کوئی ایک خصوصیت ہے، تو یہ ان کی نہایت کم بیانی (understatement) ہے۔ ٹیکسیر کے معاملے میں، تو اس کے یہاں کوئی کم بیانی نہیں۔ اس کے برعکس، وہ تو فنا دن تھو پتا چلا جاتا ہے، جیسا کہ میرے خیال میں امریکی نے کہا تھا۔ میں سمجھتا ہوں کہ جنسن، جس نے لاطینی قسم کی انگریزی لکھی، اور ورڈ زور تھ، جو بیش تر ٹیکسن الفاظ استعمال کرتا تھا، اور ایک تیسرا ادیب بھی جس کا نام یاد نہیں آ رہا — خیر — چلیے جنسن، ورڈ زور تھ اور کپلنگ بھی، تو میرے خیال میں یہ ٹیکسیر

سے زیادہ مثالی انگریز ہیں۔ پتا نہیں کیوں، لیکن شیکسپیر میں مجھے ہمیشہ کوئی چیز اطالوی، کوئی چیز یہودی محسوس ہوتی ہے۔ اور شاید انگریز اسی وجہ سے اس کے ستائش گر ہیں، کیونکہ یہ بات ان سے اس قدر غیر مشابہ ہے۔

انٹرویوز اور جس وجہ سے فرانسیسی اسے اس قدر ناپسند کرتے ہیں؛ اس لیے کہ اتنی لاف گزاف کرتا ہے۔

بورخس: وہ بے جا عبارت آرائی [لفظی] کرتا ہے۔ کچھ عرصہ پہلے میں نے ایک فلم دیکھی تھی، "ڈارنگ"۔ بہت اچھی نہیں تھی۔ اس میں شیکسپیر ہی کے چند شعر آئے تھے۔ اب یہ ہے کہ وہ شعر جب اقتباس کیے جاتے ہیں تو ہمیشہ بہتر معلوم ہوتے ہیں کیونکہ ان میں وہ انگریز کی تعریف کر رہا ہے، مثلاً اس طرح سے، "This Other Eden, demi-paradise... This precious stone set in the silver sea، وغیرہ، وغیرہ، اور آخر میں اس قسم کی کوئی چیز، "this realm, this England" تو جب اقتباس دیا جاتا ہے، قاری یہاں پہنچ کر ٹھہر جاتا ہے، لیکن متن میں، میرا خیال ہے، شعر گوئی جاری رہتی ہے اور سارا نکتہ فوت ہو جاتا ہے۔ اصل نکتہ یہ خیال ہوتا کہ ایک آدمی انگریز کی تعریف کرنے کی کوشش کر رہا ہے، اس سے بے پناہ محبت کرتا ہے، اور انتہائے کاررد یافت کرتا ہے کہ صرف برطانوی انگریز سے زیادہ نہیں کہہ سکتا۔ مثلاً جیسے آپ کہیں "امریکا۔" لیکن اگر وہ یہ بھی کہے "this realm, this land, this England" اور اسی رو میں یہ بھی "this demi-paradise" وغیرہ، وغیرہ، تو سارا نکتہ تلف ہو جاتا ہے کیونکہ انگریز کو آخری لفظ ہونا چاہیے۔ خیر، میرے خیال میں شیکسپیر ہمیشہ جلدی میں لکھتا تھا، جیسا کہ اداکار نے بین جونس سے کہا تھا، سو یوں ہی سہی۔ آپ کے پاس یہ محسوس کرنے کا وقت نہیں ہوتا کہ انگریز کو آخری لفظ ہونا چاہیے تھا، جو خلاصہ کر رہا ہو اور بقیہ لفظوں کو، یہ کہہ رہا ہو، "میں ایسی چیز کی کوشش کر رہا ہوں جو ناممکن ہے۔" لیکن شیکسپیر اپنی استعارے بازی اور لفظی کیے چلا جاتا ہے، کیونکہ لفظاً تھا۔ حتیٰ کہ ہیملٹ کے ان آخری مشہور لفظوں "The rest is silence" میں بھی۔ یہاں کوئی چیز بناوٹی (phony) ہے؛ یہ رعب جانے کے لیے ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ کوئی اس قسم کی بات کہے۔

انٹرویوز: ہیملٹ کے سیاق و سباق میں میری مرغوب سطر وہ ہے جو کلاڈیس کے عبادت گزاری والے منظر کے فوراً بعد اس وقت آتی ہے جب ہیملٹ ماں کے حجرے میں داخل ہو کر کہتا ہے: "Now,

"Mother, what's the matter?"

یورخیس: "What's the matter?" اس "The rest is silence" کا بالکل الٹ ہے۔ کم از کم میرے نزدیک۔ "The rest is silence" میں کھوکھلے پن کی گونج ہے۔ شیکسپیر یہ سوچتا ہوا لگتا ہے، "اچھا، اب ڈیسمارک کا شہ زادہ یہ مملکت مر رہا ہے۔ اسے کوئی اثر انگیز بات کہنی چاہیے۔" سو وہ کسی نہ کسی طرح "The rest is silence" کا فقرہ بدقت ڈھونڈ نکالتا ہے۔ یہ اثر انگیز تو ہو سکتا ہے، لیکن حقیقی نہیں! وہ شاعر کا وظیفہ ادا کر رہا تھا لیکن اصلی کردار، ڈینی ہیملٹ، کی طرف متوجہ نہیں تھا۔

انٹرویور: لکھتے وقت آپ کس قسم کے قاری کا تصور کرتے ہیں، اگر تصور کرتے بھی ہوں؟ آپ کے مثالی قاری کون ہو سکتے ہیں؟

یورخیس: شاید چند قریبی دوست۔ قاری میں نہیں شامل نہیں، کیونکہ میں اپنی نگارشات کبھی دوبارہ نہیں پڑھتا۔ اپنے لکھے پر جو ندامت ہوگی اس سے بہت ڈرتا ہوں۔

انٹرویور: آپ اپنے پڑھنے والوں سے توقع رکھتے ہیں کہ وہ آپ کی نگارشات میں وارد ہونے والی تلمیحات اور حوالوں تک رسائی حاصل کر سکیں گے؟

یورخیس: نہیں۔ نیا دہ تلمیحات اور حوالے لایک طرح کا ذاتی مذاق ہوتے ہیں۔

انٹرویور: ذاتی مذاق؟

یورخیس: مذاق جس میں دوسروں کی شرکت متصور نہیں ہوتی۔ میرا مطلب ہے، اگر شرکت کریں تو کیا کہنا، اگر نہ کریں تو مجھے اس کی ذرہ برابر پروا نہیں۔

انٹرویور: تو یہ تلمیح کی بابت اس طرز عمل کا بالکل الٹ ہے جو، مثلاً ایلٹ کا *The Waste Land* میں ہے۔

یورخیس: میرا خیال ہے جو اس اویا ایلٹ اپنے قاری کو کچھ ہکا بکا کر دینا چاہتے تھے تاکہ وہ بے چین ہو کر خود ان کے مفہوم تک رسائی کی کوشش کرے۔

انٹرویور: لگتا ہے آپ نے غیر فکشن یا مینی بر حقیقت چیزیں، اگر فکشن اور شاعری سے نیا دہ نہیں تو بھی ان کے مساوی مقدار میں پڑھی ہیں۔ کیا یہ درست ہے؟ مثال کے طور پر، بظاہر آپ دائرۃ المعارف

(encyclopedias) کے مطالعے کے شوقین ہیں۔

بورخیس: ہاں، بھئی، میں اس کا بہت شوقین ہوں۔ وہ وقت یا آتا ہے جب میں یہاں پڑھنے آیا کرتا تھا۔ کافی کم سن تھا اور کوئی کتاب نکلوانے میں بڑی ہچک آتی تھی۔ پھر یہ بھی کہ، خیر، یہ تو نہیں کہوں گا کہ ان دنوں میں بالکل نا دار لیکن، ہاں، کافی پیسے والا نہیں تھا۔ چنانچہ ہر رات یہاں آتا اور *Encyclopaedia Britannica* کی کوئی جلد لے کر پڑھنے بیٹھ جاتا تھا۔

انٹرویو: گیارہویں ایڈیشن کی؟

بورخیس: گیارہویں یا بارہویں کی کیونکہ وہ قدر و قیمت میں تازہ ایڈیشنوں سے بہت بلند ہیں۔ وہ پڑھے جانے کی نیت سے لکھے گئے تھے۔ اب یہ صرف حوالہ جاتی کتب کا مجموعہ بن کر رہ گئے ہیں، جب کہ گیارہویں یا بارہویں ایڈیشنوں میں طویل مضامین ہوتے تھے، میکالے کے نوشتہ، کولرج۔ نہیں کولرج نہیں... انٹرویو: ڈی کوئسی؟

بورخیس: ہاں، ڈی کوئسی، وغیرہ۔ خیر، تو میں عیلف سے کوئی جلد اٹھا لیتا تھا۔ پوچھنے کی ضرورت نہیں ہوتی تھی۔ یہ حوالہ جاتی کتابیں تھیں۔ اور ورق گردانی شروع کر دیتا تھا، تاکہ دلچسپی کا کوئی مضمون مل جاتا، مثلاً، مورمونز (Mormons) کے بارے میں یا کسی مخصوص معنی کے بارے میں۔ انھیں بیٹھ کر پڑھتا کیونکہ یہ مضامین واقعتاً ایک موضوعی رسالے (monographs) واقعی کتاب یا مختصر کتاب ہوا کرتے تھے۔ یہی جرمن انسائیکلوپیڈیا پر صادق آتا ہے۔ *Brockhaus* یا *Meyers*۔ جب لاہوری میں تازہ ایڈیشن آیا تو میں سمجھا کہ یہ وہ ہوگا جسے *The Baby Brockhaus* کہتے ہیں، لیکن ایسا نہیں تھا۔ مجھے بتایا گیا کہ چونکہ لوگ چھوٹے چھوٹے فلیٹس میں رہتے ہیں، تمیں جلدی کتابوں کے لیے گنجائش نہیں ہوتی۔ انسائیکلوپیڈیا کو بڑا نقصان پہنچا ہے؛ ان میں ٹھوسا ٹھانسی سے کام لیا گیا ہے۔

سوانہ کتیروں [داخل ہوتے ہوئے] معاف کیجیے گا، *Está esperando el Señor*

-Campbell

بورخیس: اچھا، ان سے کہیں کہ لمحہ بھر اور انتظار کریں۔ یہ کیم پیل... یہ مسلسل نازل ہوتے رہتے ہیں۔

انٹرویوز: میں کچھ اور سوال کر سکتا ہوں؟

بورخیس: ہاں بالکل۔ ظاہر ہے۔

انٹرویوز: بعض قارئین کو آپ کی کہانیاں سرور غیر شخصی، قدرے نئے فرانسیسی مصنفوں جیسی محسوس

ہوتی ہیں۔ کیا یہ دانستہ ہے؟

بورخیس: نہیں۔ [افسوس کے ساتھ] اگر ایسا ہے تو یہ نرے انگھڑپن کی وجہ سے ہوا ہوگا کیونکہ

میں نے انھیں شدت سے محسوس کیا ہے، اتنی شدت سے کہ انھیں بیان کیا ہے، اور ایسی طرفہ علامتیں استعمال کی

ہیں کہ کہیں لوگ نہ جان لیں یہ کہانیاں کم و بیش خود سوانحی ہیں۔ کہانیاں میرے بارے میں تھیں، میرے ذاتی

تجربات کے بارے میں۔ شاید یہ انگش پکچا ہٹ کا نتیجہ ہو۔ نہیں؟

انٹرویوز: تو کیا Everness جیسی مختصر کتاب آپ کے کام سے واقفیت پیدا کرنے کے لیے

مفید ثابت ہو سکتی ہے؟

بورخیس: میرے خیال میں تو ہو سکتی ہے۔ بتائیں، یہ جس خاتون نے لکھی ہے وہ اتفاق سے

میری قریبی دوست ہے۔ یہ لفظ [everness] مجھے Roget's Thesaurus میں ملا تھا۔ پھر خیال گذرا کہ

Bishop Wilkins کی اختراع نہ ہو، اس نے ایک مصنوعی زبان ایجاد کی تھی۔

انٹرویوز: آپ نے اس کے بارے میں لکھا ہے۔

بورخیس: وکٹنس کے بارے میں؟ ہاں، لکھا ہے۔ لیکن اس نے ایک بڑا شان دار لفظ بھی اختراع

کیا ہے جو عجیب بات ہے، انگریز شاعروں نے کبھی استعمال نہیں کیا۔ سچ پوچھیں تو بڑا زیر دست، بڑا عظیم لفظ

ہے۔ Everness، ظاہر ہے، eternity سے کہیں زیادہ اچھا ہے کیونکہ یہ کثرت استعمال سے پامال ہو چکا

ہے۔ Ever-r-ness ترجمہ Ewigkeit سے بھی بدتر ہے۔ لیکن اس نے ایک اور بڑا پیارا لفظ بھی

اختراع کیا تھا، لفظ جو بذات خود نظم ہے، ناامیدی، غمگینی، اور یاس سے لب ریز: neverness۔ خوب

صورت لفظ۔ نہیں؟ اس نے اختراع کیا تھا، اور میری سمجھ میں نہیں آتا کہ شاعروں نے اسے کیوں پڑا رہنے دیا

اور کبھی کام میں نہ لائے۔

انٹرویوز: آپ نے استعمال کیا ہے؟

بورخیس: نہیں، نہیں، کبھی نہیں۔ اُپورنٹس استعمال کیا ہے، لیکن 'نورنٹس' بے حدود لکھش ہے، اس سے عجیب سی یاس رتی ہے۔ نہیں؟ اور اس معنی میں ایسا لفظ کسی زبان میں نہیں پایا جاتا، انگریزی میں بھی نہیں۔ آپ چاہیں تو impossibility کہہ لیں، لیکن یہ 'نورنٹس' کے سامنے بے اثر ہے، روکھا پھیکا ہے: سیکسن اختتامیہ 'نٹس' (-ness)۔ Neverness۔ کیٹس نے nothingness استعمال کیا ہے: "Till love and fame to nothingness do sink" لیکن 'تھنگ' نٹس، میرا خیال ہے، 'نورنٹس' سے کمزور ہے۔ ایجنٹی میں naderia ملتا ہے۔ بہت سے ملتے جلتے الفاظ ہیں۔ لیکن کسی میں 'نورنٹس' کی بات نہیں تو اگر آپ شاعر ہوں تو اسے ضرور استعمال کریں۔ ایسے لفظ کا لغت کے صفحات میں گم ہو کے رہ جانا بڑے افسوس کی بات ہے۔ میرے خیال میں یہ کبھی استعمال نہیں ہوا ہے۔ کسی عالم دین نے کیا ہوتا ہو۔ میرا خیال ہے جو شخص ایڈورڈ نے اس سے لطف اٹھایا ہوتا، یا سر تھامس براؤن نے، شاید، ٹیکسیر نے، ظاہر ہے، کیونکہ وہ الفاظ کا رسیا تھا۔

انٹرویو: آپ انگریزی سے متاثر ہوتے ہیں، اس سے اتنی محبت کرتے ہیں، پھر کیا بات ہے کہ آپ نے انگریزی میں اتنا کم لکھا ہے؟

بورخیس: کیوں؟ مارے خوف کے، اور کیا؟ لیکن اگلے سال جو لیکچر دینے ہیں وہ انگریزی میں لکھوں گا۔ میں نے ہارورڈ [یونیورسٹی] کو لکھ دیا ہے۔

انٹرویو: اگلے سال ہارورڈ آرہے ہیں؟

بورخیس: ہاں۔ شاعری پر لیکچروں کا کورس دوں گا۔ اور چونکہ میری دانست میں شاعری ناقابل ترجمہ ہے، اور چونکہ میرے خیال میں انگریزی ادب — اور اس میں امریکا شامل ہے — دنیا میں سب سے زیادہ غنی ہے، میں اپنی مثالیں، اگر سب نہیں تو بیش تر، انگریزی شاعری سے دوں گا۔ ظاہر ہے، چونکہ میری ہو بی ہے، میں ان میں چند قدیم انگریزی شعر بھی چپکا دوں گا، بہر حال وہ بھی انگریزی ہی تو ہے! واقعہ یہ ہے کہ میرے بعض طالب علموں کے مطابق یہ [قدیم انگریزی] چوسر کی انگریزی سے کہیں زیادہ انگریزی ہے!

انٹرویو: چلیے، کچھ دیر کے لیے آپ کے کام کی طرف لوٹیں: میں نے اکثر اس کے بارے میں تعجب سے سوچا ہے کہ آپ اپنے کام کو کس اصول کے تحت ان مجموعوں میں ترتیب دیتے ہیں۔ یہ تو عیاں ہے کہ

یہ اصول زمانی اعتبار سے نہیں ہے۔ تو کیا یہ موضوعی مشابہت ہے؟

بورخیس: نہیں، زمانی اعتبار سے نہیں۔ لیکن بسا اوقات جب پتا چلتا ہے کہ ایک ہی حکایت میں نے دوبار لکھی ہے، یا دو مختلف کہانیوں کا مفہوم ایک ہی ہے تو میں انھیں پہلو پہلو رکھنے کی کوشش کرتا ہوں۔ کوئی اصول ہے تو بس یہی۔ کیونکہ مثال کے طور پر، مجھے ایک نظم لکھنے کا اتفاق ہوا، کوئی بہت اچھی نظم نہیں تھی، اور کئی سال بعد اسی کو دوبارہ لکھنے کا۔ جب نظم لکھ لی گئی تو بعض دوستوں نے کہا، ”ارے، یہ تو وہی نظم ہے جو تم نے کوئی پانچ سال پہلے شائع کی تھی۔“ اور میں نے جواب دیا، ”ہاں، یہ تو ہے!“ لیکن میرے خواب و خیال میں بھی یہ نہیں تھا۔ ہر کیف، میں سمجھتا ہوں کہ شاعر کے پاس لکھنے کے لیے شاید پانچ یا چھ نظمیں ہی ہوتی ہیں، اس سے زیادہ نہیں۔ وہ انھیں مختلف زاویوں سے بار بار لکھنے کی کوشش کرتا رہتا ہے، شاید مختلف پلاٹوں کے ذریعے اور مختلف عموں میں اور مختلف کرداروں کے ساتھ، لیکن نظمیں بنیادی اور باطنی طور پر ایک ہی ہوتی ہیں۔

انٹرویو: آپ نے خاصی تعداد میں تبصرے اور جریدہ مضامین لکھے ہیں۔

بورخیس: بھئی، یہ کرنا پڑا۔

انٹرویو: تبصرے کے لیے کتاب کا انتخاب آپ نے خود کیا تھا؟

بورخیس: ہاں، عام طور پر۔

انٹرویو: یعنی انتخاب آپ کے ذوق کی نمائندگی کرتا ہے؟

بورخیس: ہاں، بالکل۔ مثال کے طور پر، جب کسی نے مجھ سے کسی خاص "History of Literature" پر تبصرے لکھنے کے لیے کہا، تو مجھے اس میں اتنی فاش غلطیاں نظر آئیں، اور چونکہ میں مصنف کو

شاعر کی حیثیت سے بہت قابل قدر سمجھتا تھا، میں نے کہا، ”میں اس کے بارے میں نہیں لکھنا چاہتا، کیونکہ اگر لکھا تو اس کے خلاف لکھوں گا۔“ مجھے لوگوں پر حملہ کرنا پسند نہیں، خاص طور پر اس عمر میں — جب نوجوان تھا، ہاں، تب خوب مزہ لیتا تھا، لیکن وقت کے ساتھ ساتھ آدمی کو یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ زیبا نہیں۔ جب کسی کی تحسین یا تنقید کی جاتی ہے، تو اس سے اس کا نہ کچھ بنتا ہے نہ بگڑتا ہے۔ آدمی کی مدد ہو سکتی ہے، چلیے یوں کہیں، آدمی بن سکتا ہے یا بگڑ سکتا ہے تو خود اپنی نگارش سے، اس سے نہیں جو دوسرے اس کے بارے میں کہیں۔ تو اگر آپ بہت شغلی ماریں اور لوگ کہیں کہ آپ ماہر ہیں — تو بھئی آپ کا کچا چٹھا سامنے آ ہی جائے گا۔

انٹرویو: کرداروں کے نام رکھنے کا آپ کا کوئی خاص طریقہ ہے؟

یورخس: میرے دو طریقے ہیں: ایک تو یہ کہ اپنے آباؤ اجداد وغیرہ کے نام استعمال کروں، اور یہ انھیں، خیر میں ابدیت تو نہیں کہوں گا، بخشنے کے لیے تو یہ ایک طریقہ ہے۔ دوسرا یہ کہ وہ نام جنوں جو مجھے متوجہ کرتے ہیں۔ مثلاً، میری ایک کہانی کے کرداروں میں سے ایک جو آتا جاتا رہتا ہے Yarmolinsky کہلاتا ہے کیونکہ یہ نام مجھے جالب توجہ لگا۔ عجیب لفظ ہے۔ نہیں؟ ایک اور کردار Red Scharlach کہلاتا ہے کیونکہ Scharlach جرمن میں 'سرخ' (scarlet) کے معنی میں استعمال ہوتا ہے، اور یہ شخص قاتل تھا۔ تو یہ دہرا سرخ تھا۔ نہیں؟ Red Scharlach مساوی Red Scarlet۔

انٹرویو: اور وہ شہزادی جس کا بڑا دلکش نام ہے اور آپ کی دو کہانیوں میں وارد ہوتی ہے؟

یورخس: Faucigny Lucinge؟ بھئی، وہ میری بڑی اچھی دوست ہے۔ آرٹھینی خاتون ہے۔ اس نے فرانسیسی شہزادے سے شادی کی تھی، اور چونکہ نام بہت موہنا ہے، جیسے بیش تر فرانسیسی القاب ہوتے ہیں، خاص طور پر اگر آپ Faucigny کو نکال دیں، جیسے وہ نکال دیتی ہے۔ وہ خود کو La Princesse de Lucinge کہتی ہے، یہ بڑا خوب صورت لفظ ہے۔

انٹرویو: اور Tlön اور Uqbar؟

یورخس: اوہ، اچھا، محض اچھا ہیں۔ Sou-q-b-a-r۔

انٹرویو: ایک طرح سے ناقابل تلفظ؟

یورخس: ہاں، کم و بیش ناقابل تلفظ۔ پھر Tlön ہے: "t-l" کا اجتماع بھی اتنا عام نہیں۔ ایسا نہیں۔ پھر "ö"۔ لاطینی Orbis Tertius۔ یہ بڑی رومانی سے ادا کیا جاسکتا ہے۔ نہیں؟ ہو سکتا ہے Tlön استعمال کرتے وقت میرے ذہن میں traum، وہی لفظ جسے انگریزی میں dream کہتے ہیں۔ لیکن اس صورت میں اسے Tröme ہونا چاہیے، لیکن Tröme شاید قاری کو ریل گاڑی کی یاد دلا دے۔ بہر حال، "t-l" حروف کا عجیب و غریب اجتماع ہے۔ مجھے لگا میں نے "hrön" نام کا ایک لفظ تصور کر دہ اشیا کے لیے ایجاد کر دیا ہے۔ لیکن جب میں نے قدیم انگریزی سیکھنی شروع کی تو معلوم ہوا کہ hræn وہیل مچھلی کے لیے استعمال ہونے والے لفظوں میں سے ہے۔ دو لفظ تھے: wael اور hræn۔ چنانچہ hræn d d دلالت کرتا ہے

"whale road" پر، یعنی قدیم انگریزی شاعری میں "سمندر"۔

انٹرویو: اس کا مطلب یہ ہوا کہ جو لفظ آپ نے اس شے کو بیان کرنے کے لیے جسے تخیل نے حقیقت پر مرسم کیا ہوا ایجاد کیا تھا وہ پہلے ہی ایجاد ہو چکا تھا اور حقیقت الامر hran تھا؟

یورخس: ہاں، ہاں، وہ خود بخود میرے پاس چلا آیا تھا۔ مجھے یہ سوچنا اچھا لگتا ہے کہ یہ میرے دس صدی پہلے کے آباؤ اجداد کی طرف سے آیا تھا۔ اسے احتمالی تو جیہ کہہ سکتے ہیں۔ نہیں؟

انٹرویو: کیا آپ کہہ سکتے ہیں کہ آپ نے اپنی کہانیوں میں مختصر کہانی اور مضمون کی اصناف کا اختلاط کرایا ہے؟

یورخس: ہاں۔ لیکن میں نے یہ جان بوجھ کر کیا ہے۔ اس کی طرف گسار میں نے سب سے پہلے میری توجہ دلائی تھی۔ اس نے کہا کہ حقیقت یہ ہے کہ میں نے ایسی کہانیاں لکھی ہیں جو کہانی اور مضمون کے بین ہیں۔

انٹرویو: کیا اس کی جیسا جھجک کی تلافی ہو سکتی ہے جو آپ کو بیان یہ لکھنے میں محسوس ہوئی تھی؟

یورخس: ہاں، یہ ہو سکتا ہے۔ ہاں، کیونکہ ان دنوں، یا کم از کم آج، میں نے یولس آئرس کے اچکوں کے بارے میں کہنیوں کا وہ سلسلہ لکھنا شروع کر دیا ہے۔ بالکل سیدھی سادی کہانیاں ہیں۔ ان میں مضمون، حتیٰ کہ شاعری کا کوئی شائبہ نہیں ہے۔ تو کہانی صاف صاف انداز میں بیان کی گئی ہے، اور وہ کہانیاں ایک مفہوم میں غم انگیز ہیں، شاید ہولناک۔ ان میں ہمیشہ کم بیانی سے کام لیا گیا ہے۔ ان کے راوی بھی خود چور اچکے ہیں، اور آپ انھیں مشکل ہی سے سمجھ سکتے ہیں۔ یہ کہانیاں المیہ ہو سکتی ہیں، لیکن انھیں المیے کا احساس نہیں ہوتا۔ وہ بس کہانی بیان کرتے ہیں، اور قاری کو، میرے خیال میں، یہ احساس دلایا جاتا ہے کہ کہانی اپنے ظاہر سے کہیں زیادہ گہرائی تک جاتی ہے۔ کرداروں کے جذبات کے بارے میں کچھ بیان نہیں کیا جاتا۔ یہ مجھے قدیم نورس داستانوں سے ملا۔ یہ تصور کہ آدمی کو اس کی گفتار اور افعال سے پہچاننا چاہیے، لیکن اس کی کھوپڑی میں گھسنے کی کوشش نہیں کرنی چاہیے اور یہ کہنے کی کہ وہ کیا سوچ رہا ہے۔

انٹرویو: گویا یہ غیر شخصی کے بجائے غیر نفسیاتی ہیں؟

یورخس: ہاں، لیکن کہانی میں مخفی نفسیات ہوتی ہے کیونکہ اگر نہ ہو تو، کردار کھ پتلی بن کر رہ

جائیں۔

انٹرویو: کبالہ (Cabala) کے بارے میں کیا خیال ہے؟ اس میں پہلے پہل آپ کو کب دلچسپی ہوئی؟

بورخیس: میرا خیال ہے ڈی کوئٹسی کی وساطت سے، اس کے اس خیال سے کہ ساری کائنات علامتوں کا مجموعہ ہے، یا یہ کہ ہر شے کا مطلب کچھ اور ہوتا ہے۔ پھر جب میرا جینیوا میں قیام تھا، تو میرے دو قریبی دوستان دار دوست تھے — Maurice Abramowicz اور Simon Jichlinski — ان کے ناموں سے ان کے نسبی سلسلے کا پتا چل گیا ہوگا: پولش یہودی تھے۔ میں سوئٹزرلینڈ تو کیا پوری قوم کا دل بستہ تھا، صرف مناظر اور شہروں کا ہی نہیں۔ لیکن سوئس لوگ بہت الگ تھلگ رہتے ہیں۔ کسی سوئس کو دوست بنانا بہت مشکل ہے۔ کیونکہ ان کی گذراوقات کا ذریعہ غیر ملکی ہیں، میرا خیال ہے وہ انھیں ناپسند کرتے ہیں۔ میکسکو کے باشندوں کا بھی یہی معاملہ ہے۔ ان کے مان نفعے کا اسرائیلی الخصوص امریکی ہوتے ہیں، امریکی ٹورسٹ، اور میں نہیں سمجھتا کہ کوئی ہوٹل گیری کرنا پسند کرتا ہو، حال آنکہ اس میں بے توقیری کی کوئی بات نہیں ہے۔ لیکن اگر آپ ہوٹل کے منتظم ہوں، اگر آپ کو دوسرے ملکوں کے بہت سے لوگوں کی خاطر مدارات کرنی پڑتی ہو، تو آپ لامحالہ انھیں اپنے سے مختلف سمجھتے نکلتے ہیں اور ممکن ہے عرصہ گزرنے پر انھیں ناپسند کرنے لگیں۔

انٹرویو: کیا آپ نے اپنی کہانیوں کو کبالیہ بنانے کی کوشش کی ہے؟

بورخیس: ہاں، کبھی کبھار۔

انٹرویو: اور روایتی کبالیہ تعبیریں استعمال کی ہیں؟

بورخیس: نہیں۔ میں نے *Major Trends in Jewish Mysticism* نامی کتاب

پڑھی تھی۔

انٹرویو: وی Scholem کی تصنیف ہے؟

بورخیس: ہاں، Scholem کی لکھی ہوئی اور ایک اور جو Trachtenberg نے یہودی

توہمات پر لکھی ہے۔ ان کے علاوہ وہ ساری کتابیں جو مجھے کبالہ پر دستیاب ہو سکیں، اور انسائیکلو پیڈیا کے سارے مضامین، وغیرہ۔ لیکن مجھے عبرانی نہیں آتی۔ ہو سکتا ہے میرے پرکھے یہودی رہے ہوں، لیکن میں یقین

سے نہیں کہہ سکتا۔ میری ماں کا نام اُسی وے دو (Acevedo) ہے۔ ہو سکتا ہے یہ پرتگالی یہودی نام ہو، اور نہیں بھی ہو سکتا ہے۔ اچھا اب اگر آپ Abraham کہلاتے ہیں تو میرے خیال میں یہاں کوئی شک نہیں ہو سکتا، لیکن چونکہ یہودیوں نے انا لوی، ایبلی، پرتگالی نام اپنا لیے تھے، یہ ضروری نہیں کہ اگر آپ کا ان میں سے کوئی نام ہو تو آپ یہودی حسب نسب کے ہیں۔ اُسی وے دو، ظاہر ہے، کسی قسم کے درخت کا نام ہے۔ یہ خاص طور پر یہودی لفظ نہیں، اگرچہ بہت سے یہودیوں کا نام اُسی وے دو ہوتا ہے۔ کاش میرے آبا و اجداد میں سے چند یہودی ہوتے۔

انٹرویو: آپ نے ایک مرتبہ لکھا تھا کہ سارے لوگ یا افلاطونی ہوتے ہیں یا ارسطاطالیسی۔

بورخیس: یہ میں نے نہیں کہا تھا۔ کورج نے کہا تھا۔

انٹرویو: لیکن آپ نے اسے نقل کیا تھا۔

بورخیس: ہاں، نقل کیا تھا۔

انٹرویو: آپ ان میں کون سے ہیں؟

بورخیس: میرا خیال ہے، ارسطاطالیسی، لیکن خواہش ہے کہ افلاطونی ہوتا۔ میرا خیال ہے کہ یہ

میرے خون میں انگریزی عنصر ہے جو مجھے مخصوص چیزوں اور لوگوں کو حقیقی سمجھنے پر مجبور کرتا ہے تاکہ عام امثال کو۔ لیکن اب مجھے ڈر ہے کہ کیمپبل نازل ہو رہے ہیں۔

انٹرویو: میرے رخصت ہونے سے پہلے، کیا آپ Labyrinths کی میری کاپی پر دستخط نہ کر

دیں گے؟

بورخیس: بڑی خوشی سے۔ ارے ہاں، میں اس کتاب سے واقف ہوں۔ یہ رہی میری تصویر۔

لیکن کیا میں واقعی ایسا ہی نظر آتا ہوں؟ مجھے یہ تصویر پسند نہیں۔ میں اتنا مغموم نہیں ہوں؟ اتنا پڑ مردہ؟

انٹرویو: یہ آپ کو غور و فکر میں غرق نہیں دکھائی دیتی؟

بورخیس: شاید۔ لیکن اس قدر تا ریک۔ اتنی بوجھل؟ بھنویں... خیر۔

انٹرویو: آپ کو اپنی نگارشات کا ریڈیویشن پسند ہے؟

بورخیس: اچھا ترجمہ ہے۔ نہیں؟ لا یہ کہ اس میں لاطینی لفظوں کی بھرمار ہے۔ مثال کے طور پر

فرض کریں، اگر میں habitación oscura لکھنا چاہتا (ظاہر ہے، میں نے یہ نہیں لکھا ہوتا بلکہ cuarto oscuro، پھر بھی فرض کیے لیتے ہیں کہ لکھا ہوتا) تو اس صورت میں habitación کو habitación ترجمہ کرنے کی ترغیب محسوس ہوتی جو سننے میں اصل سے ملتا جلتا ہے۔ لیکن جو لفظ میں چاہتا ہوں وہ room ہے: یہ زیادہ قطعی، بے حد سادہ اور بہتر ہے۔ آپ چاہیں، انگریزی خوب صورت زبان ہے، لیکن قدیم زبان میں اور بھی زیادہ خوب صورت ہیں: ان میں حروف علت / مصوتے (vowels) ہوا کرتے تھے۔ جدید انگریزی میں ان حروف کی اہمیت، ان کی انفرادیت جاتی رہی ہے۔ انگریزی — انگریزی زبان — کے لیے میری توقعات اب امریکا سے وابستہ ہیں۔ امریکیوں کا تلفظ بہت صاف ہوتا ہے۔ ان دنوں جب میں فلم دیکھنے جاتا ہوں، مجھے بہت کچھ نظر نہیں آتا، لیکن امریکی فلم میں ہر لفظ صاف سن لیتا ہوں۔ انگلیش فلموں میں اتنا صاف نہیں۔ آپ کو بھی کبھی ایسا ہی معلوم ہوتا ہے؟

انٹرویو: بعض اوقات، خاص طور پر فکاہیہ فلموں میں۔ انگریز اداکار بہت چیزیں لیتے ہیں۔
 پورٹریٹ: بالکل بالکل! بہت چیز اور تائید تو نہ ہونے کے برابر ہوتی ہے۔ وہ لفظوں کو دھندلا دیتے ہیں، آوازوں کو۔ بڑی سخت دھندلا ہٹ — نہیں؟ امریکا کو انگریزی کا تحفظ لازم ہے۔ اور آپ جانتے ہیں، میرے خیال میں یہی بات اچھنی پر بھی لاگو ہوتی ہے؟، میں جنوبی امریکی بولی کو ترجیح دیتا ہوں۔ ہمیشہ دی ہے۔ میرا خیال ہے کہ آپ لوگ امریکا میں Ring Lardner یا Bret Harte کو اب اور نہیں پڑھتے؟
 انٹرویو: یہ پڑھے جاتے ہیں، لیکن نیا دھڑا نئی اسکولوں میں۔

پورٹریٹ: اور او۔ ہینری؟

انٹرویو: وہ بھی، بیش تر اسکولوں میں۔

پورٹریٹ: میرے خیال میں، وہ بھی زیادہ ترمیم کے لیے، غیر متوقع انجام (surprise ending) کے لیے۔ مجھے یہ حکمت عملی بالکل پسند نہیں، آپ کو پسند ہے؟ اوہ، نظریے کی حد تک ٹھیک ہے، لیکن عملاً، این چیز دیگر است۔ غیر متوقع ہونے کی حد تک آپ ایسی کہانیاں صرف ایک بار ہی پڑھ سکتے ہیں، آپ کو پوپ کا قول یاد ہے: ”غرقاب کافن“۔ لیکن چاسوی کہانی میں معاملہ مختلف ہوتا ہے۔ یہاں بھی حیرت زدگی ہوتی ہے، لیکن یہاں کراہی ہوتے ہیں، مناظر اور ماحول بھی ہمیں مطمئن کرتے ہیں۔ لیکن اب، مجھے یاد آ رہا

ہے کہ کیمپبل نازل ہو رہے ہیں، کیمپبل نازل ہو رہے ہیں۔ یہ بڑا خونخوار قبیلہ معلوم ہوتے ہیں۔ کہاں ہیں؟

حواشی

- ۱۔ پروفیسر ایسٹر ٹیٹس، یونیورسٹی آف وسکونسن، میڈیسن، امریکا۔
- ۲۔ رونالڈ کرسٹ (Ronald Christ) کے لیے ہوئے اس انٹرویو کا متن دی پیپرس ریویو (سرا - بہار ۱۹۶۷ء) سے لیا گیا ہے۔ (ممکن)
- ۳۔ Kenning قدیم انگریزی یا قدیم نورس شاعری میں برتا جانے والا مرکب لفظ۔ (ممکن)
- ۴۔ Juan Manuel de Rosas (1793-1877): ایتھلیا کا ملٹری ڈکٹیٹر۔ (کرسٹ)
- ۵۔ یہ ٹالیہ یادداشت کی بھول چوک ہے۔ زیر بحث کہانی دراصل "Pierre Menard, autor del Quijote" تھی۔ یہ Sur کے شمارہ نمبر ۵۶ (مئی ۱۹۳۹ء) میں شائع ہوئی تھی۔ پورٹیس نے اس سے پہلے دو کہانیاں اور لکھی تھیں: "The Approach to Al-Mu'tasim" (1938)، جو ایک لکی کتاب پر تبصرہ ہے جس کا کبھی وجود نہیں تھا (یہ "Pierre Menard" سے ملتی جلتی ہے) اور اس کی اولین کہانی "Hombre de la esquina rosada" جس کی پہلی مرتبہ A Universal History of Iniquity (1935) میں شائع ہوئی۔ Prix Formentor، جس کا ذکر اس انٹرویو میں آئے گا، پورٹیس کو اپنی کہانئیں کے مجموعے Ficciones پر ملا تھا، جس میں "Hombre de la esquina rosada" شامل نہیں۔ (کرسٹ)
- ۶۔ Callois دراصل پبلشر تھا۔ (کرسٹ) یہاں انٹرویو لینے والے نے Callois لکھا ہے۔ متن میں دو جگہ Caillois آیا ہے۔ (ممکن)
- ۷۔ یہ سال ۱۹۳۶ء تھا۔ (کرسٹ)
- ۸۔ اوپر ایک حاشیے میں کرسٹ نے اسے "Iniquity" لکھا ہے۔ (ممکن)
- ۹۔ انگریزی میں stylistics۔ (ممکن)
- ۱۰۔ مطلب: "جھوٹا رویے کے لیے"۔ یہ پورٹیس کی ایک طویل نظم کا عنوان ہے۔ (ممکن)

رفیق سندیلوی *

مغربی ناول میں ہیرو کا تصور

یہ فلکشن کا ابد جدید عہد ہے مگر صدی بصدی پیچھے رہے جاتے ہیں تو نظریاتی سطح پر جدیدیت کے ابتدائی
 سرفائیز (Cervantes) کے ڈان کبھوٹے (۱۶۰۵ء-۱۶۱۵ء) میں نمودار دیکھائی دیں گے۔ مغربی
 ناول کی بنیاد میں ہیروانہ تصور کی نشیث اول اسی ناول نے رکھی۔ بظاہر اس میں ہیرو کو قدم بقدیم شکست سے
 دوچار کیا گیا اور اس کی سورمائییت کو تنھیک کا نشانہ بنایا گیا مگر درپردہ اس سے سورمائییت ہی کے تناظر کو تقویت ملی۔
 اس میں کوئی شک نہیں کہ جس طرح اوڈیسس (Odysseus) نے بطلیت کی ارفع سطح پر جہاں گردی کی اور
 اپنے نائب فی الارض ہونے کے منصب کا اثبات کیا، ڈان کبھوٹے نے اسی تناظر میں حادثات و مشکلات سے
 دوچار ہونے کے متخیل کو تسلیم کیا اور ایک الوہی احمق کے خبط کی سطح پر اپنے ہم جویانہ کردار کی تصدیق کی۔ لہذا اس
 کردار کو سراہا گیا اور آگے چل کر اس کردار کے بطن سے کئی ہیرو وائٹنی ہیرو اور لون ہیرو پیدا ہوئے۔ آئیے ڈان
 کبھوٹے سے لے کر بیسویں صدی کے منتخب ناولوں کے مختلف الاقسام ہیروؤں کا تجزیہ کر کے دیکھتے ہیں کہ یہ
 کس قماش کے ہیں اور ان کے عقب میں مستور تصورات کا نظام کیا ہے جن سے ہیرو لازم اور ہیرو لازم سے
 جڑے ہوئے فرد کے ذہنی ابعاد کا نقشہ مرتب ہوتا ہے۔

ڈان کبھوٹے (Don Quixote) ایسا المیہ طریبہ ہیرو ہے جو دلیرانہ ذوق و ترغیب اور شجاعانہ
 اقدار سے تہی دنیا میں ایک ہم جو سورمایا ناسٹ کی سی خطر پسندی کو از سر نو زندہ کرنا چاہتا ہے۔ فیلو زگورڈن کا کہنا
 ہے کہ ڈان کبھوٹے ایسا ہیرو ہے جو ہم کو بطور ہم لیتا ہے اور ہمیشہ شکست کھاتا ہے مگر زیا دہ تر شکست کے احساس

سے آگاہ نہیں ہو پاتا۔^۱ ڈان کہو لے خاموشی کے ساتھ کارہائے شجاعانہ انجام دینے سے نیا وہ اپنا وقت سوچنے اور باتیں کرنے میں صرف کرتا ہے۔ ہم جو یا نہ سفر میں اس کی رسائی کسی سر پھرے آدمی سے بڑھ کر ایک ادا کار کی سی ہے جو اپنے کردار کو ذہن نشین کرتا ہے اور پھر اس کی ادائیگی کے لیے مشق کرتا ہے۔ شیکسپیر کے ہیملٹ کے سلسلے میں میڈ مین تھیوری (Madman Theory) کا جواز بنتا ہے یا ایکٹر تھیوری (Actor Theory) کا، بالکل یہی سوال ڈان کہو لے کے سلسلے میں بھی اٹھایا جاتا ہے۔ دیکھا جائے تو ڈان کہو لے پر دونوں تھیوریوں کا اطلاق ہوتا ہے کیونکہ سچائی کی عمدہ تک پہنچنے کے لیے میڈ مین ہیرو ہو یا ایکٹر ہیرو، دونوں اپنے اظہار و عمل سے عادلانہ تطابق پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔^۲ اسی طرح یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ کیا ڈان کہو لے ایک ایڈیٹ ہے جو ہیرو بننے کی کوشش کر رہا ہے یا ایک ہیرو ہے جو ایڈیٹ بننے کے لیے کوشاں ہے۔

ڈان کہو لے ایسا ہیرو ہے جو انتہائی مذموم اور اہانت آمیز توقعات کی زد میں رہ کر بھی اپنی وقار منہج سے نیچے نہیں اترتا۔ اس کی حاکمیتیں جہاں خندہ زنی کا سبب بنتی ہیں وہاں دل پر ایک بوجھ بھی چھوڑ جاتی ہیں اور ہم تمنا کرتے ہیں کہ وہ اپنے وضع کردہ فریب کا ہلہ توڑ ڈالے اور توازن پانے میں کامیاب ہو جائے۔ سورمانیت کا ضبط گو کہ اس کے کردار کو ہمیشہ مثالیت کے درجے پر فائز رکھتا ہے مگر اس سے قطع نظر وہ خاصا منکسر المزاج، خوش گفتار، مہربان و مددگار، شعر فہم، با ذوق اور فصاحت کوش و اخلاق پسند دکھائی دیتا ہے۔ قائل غور بات یہ ہے کہ موت اس کو مضبوط حالت میں نہیں آتی۔ اسے رنج ہوتا ہے کہ بے معنی شجاعت اور جھوٹی مہمات میں اس کی عزت نفس کا کباڑہ ہو گیا۔ بستر مرگ پر اس کی پشیمانی سے مترشح ہوتا ہے کہ اب وہ ازالہ سراب چاہتا ہے اور اپنی اصل شناخت کے ساتھ مرنا چاہتا ہے۔ دراصل ڈان کہو لے کا المیہ یہ تھا کہ وہ خواب اور حقیقت کے درمیانی فرق کو جاننے کی اہلیت سے بیگانہ ہو گیا تھا۔ یہی چیز اسے عدل و انصاف اور صداقت کی ارفع و اکمل جہتوں کی تلاش میں بُری طرح متعاقب رکھتی تھی اور ہر مقام پر مفاہمت سے روکتی تھی۔

کہا جاتا ہے کہ ڈینیئل ڈیفو نے اپنے قیسے Robinson Crusoe (۱۷۱۹ء) کے ہیرو کا اساسی تصور ایک حقیقی کردار الیکزینڈر سلکیرک (Alexander Selkirk) سے لیا تھا جسے ایک بحری جہاز کے کپتان کی خواہش کے باعث ایک بے آباد ساحل پر اترنا پڑا اور ناچار زندہ رہنے کے لیے سخت جدوجہد کرنا پڑی۔ ڈیفو نے اپنے محفل سے اس کردار کو رابنسن کروسو کی شکل دے دی۔ رابنسن کسی ایکپ کا مہم جو نظر آتا ہے

نہ گوشت پوست کا ہیرو، پھر بھی ڈھائی تین صدیوں سے بچے اور بڑے اسے اپنا ہیرو ہی گردانتے چلے آ رہے ہیں۔

دیکھا جائے تو رائسن اپنے بیانات میں کہیں بھی خود کو ہیرو کے طور پر نمایاں نہیں کرتا۔ وہ سرکش جانوروں کا سبب باب کرنے کی جرأت پر شیخی نہیں بگھارتا بلکہ خوف و کرب کے ساتھ اپنے غیر جانبدارانہ جذبات کا معترف دکھائی دیتا ہے۔ باوجود اس کے کہ وہ خود کو ایک عام طرح کا حساس آدمی گردانتا ہے اور خود کو ہیرو بننے کی متوقع خواہش سے بے نیاز ظاہر کرتا ہے، پھر بھی اسے ملکیت، طاقت اور تقاضا کے حصول میں بڑی دلچسپی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ خود کو جزیرے کا بادشاہ کہتا ہے۔ کروسو کی تاحرمانہ جہلت گو کہ زندہ رہنے کی جہلت سے مشابہ نظر آتی ہے مگر اٹھائیس برسوں کی کم شہرگی کے بعد جب وہ جزیرے سے کوچ کرنے لگتا ہے تو اس کے ہمراہ سونے کا ایک عمدہ ذخیرہ بھی ہوتا ہے۔ ڈیوڈ ڈیشیز (David Daiches) نے اس حوالے سے بڑی مزیدار بات لکھی ہے کہ وہ ایک ایسا مدبر و متین تاحرمان ہے جو کسی مہم کو سر کرنے کے جوش میں سمندر کا رخ نہیں کرتا بلکہ کاروبار کے لیے سفاخیار کرتا ہے لہذا اہلیت کے مقابلے میں مصلحت ہی وہ کلید ہے جو اس کے افعال و اعمال کی تفہیم میں مددگار ثابت ہو سکتی ہے۔ رائسن کو اسی بنا پر انگریزی ادب کا پہلا prudential hero کہا جاتا ہے۔ اس کی ایک خوبی یہ ہے کہ وہ جزیرے پر آنے کے بعد اپنی قدیم جہلت یعنی بربریت کی طرف رجوع نہیں کرتا اور ہر وقت خود پر ایک شعوری حالت جاری رکھتا ہے۔ اس حوالے سے اسے خود آگاہ ہیرو بھی کہا جاسکتا ہے۔

رائسن کروسو کے ہیروانہ تصور پر غور کریں تو ذہن فی الفور ابن طفیل کے حسی ابن یقظان کی طرف جاتا ہے۔ ڈاکٹر نعیم احمد کے نزدیک تو اس کی حیثیت ایک چرے کی سی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ حسی ابن یقظان کا ترجمہ رائسن کروسو کی آمد سے بہت پہلے شائع ہو چکا تھا لیکن کئی ایک مشابہتوں کے باوجود معنی و مقصد اور طریق کار کے لحاظ سے دونوں کرداروں میں خاصا فرق پایا جاتا ہے۔ دونوں کردار تنہائی کی نفسیاتی وجہ باقی جہالت میں عمل آ رہے ہیں لیکن حسی کا کردار فلسفیانہ ہے۔ وہ جستجو سے تجربے، تجربے سے ہنر، ہنر سے دیانت، دیانت سے تخلیق اور تخلیق سے خالق مطلق تک پہنچتا ہے۔ فکری و مشاہداتی قوت احتیاجات کو جنم دیتی ہے تو وہ از خود کھانا پکاتا، اوزار بناتا، کپڑے مینا، پودے لگاتا، جانور پالنا اور شکار کرنا سیکھ

جاتا ہے۔ اس کو دودھ پلانے والی ہر فی ضعیف اور معطل ہو جاتی ہے تو اسے احساس کا شعور حاصل ہوتا ہے۔ جب وہ مر جاتی ہے تو وہ روح کے تصور سے آشنا ہوتا ہے۔ جب اس پر آگ کی قوت آشکار ہوتی ہے تو وہ حرارت کی نوعیت پر غور کرتا ہے۔ رفتہ رفتہ اس کی جستجو اسے عناصر اربعہ تک لے جاتی ہے۔ وہ مادے کی اصلیت اور علت و معلول کے اسباب پر غور کرتا ہے اور موت کی حقیقت سے عہد و معبود کے تعلق کو پالیتا ہے۔ رائسن کرو سو کا مسئلہ اپنی survival کے علاوہ وقت گزاری اور واپسی کا ہے جب کہ جنی کا ہر عمل اخذ و انکشاف پر منتج ہوتا ہے اور رفتہ رفتہ اپنے ارتقا کی طرف بڑھتا ہے۔ رائسن کرو سو غیر آبا و جزیرے سے سوسائٹی کی طرف آتا ہے جب کہ جنی مایوں ہو کر پھر غیر آبا و جزیرے کی طرف لوٹ جاتا ہے۔ یہ تنقید بھی کی جاتی ہے کہ یقظان کا کردار اس مردانہ یوٹوپیا کو پیش کرتا ہے جس میں نہجورت ہے نہ سوسائٹی۔^۶ اسے حکمت اور شریعت کے بیچ کا خلا بھی کہا جاسکتا ہے جسے پُر کرنے کا طریقہ نہیں بتایا گیا۔ بہر کیف جنی کا کردار اس فلسفے کا اعلامیہ ہے کہ بصیرت کے نور سے حق کا ادراک ممکن ہے۔ دونوں کرداروں کا موازنہ کریں تو عقلی معاش اور عقلی معاہدہ کا فرق صاف نظر آئے گا۔

Gulliver's Travels (۱۷۲۶ء) کا کہیری کردار گلیور (Gulliver) گو کہ ہجو اور اجتماعی سر زمینوں کی مہم جو یا نہ سٹنی خیز اور عجیب البیعت سیاحت میں مشغول رہتا ہے اور بیان کی سطح پر ایک بحر انگیز اور نادرالوجود شخصیت بھی بن جاتا ہے مگر اپنے آخری تاثر میں انسانی اوصاف سے کبیدہ خاطر ہو جانے کے باعث ایک ہیرو کا ساقی حاصل نہیں کر پاتا۔ گلیور اپنا ہیرو ہے جس کے سیاحتی تصور میں اختراع اور سوچ بوجھ کا فقدان ہے۔ وہ ہومر کے اوڈیسس جیسے عظیم جنگجوؤں کی طرح بذلہ و فہم کی شاطرانہ چالوں کی بدولت خطرناک حالات سے نکلنے کا حوصلہ نہیں رکھتا۔ اسے متعدد بار قیدی بنا لیا جاتا ہے مگر وہ اپنی تدبیر سے ایک مقام پر بھی رہائی حاصل نہیں کر پاتا۔ البتہ اس کے سفر میں خارجی طور پر ایک ہیروانہ جہت کا احساس ضرور ہوتا ہے۔

Tom Jones (۱۷۴۹ء) کا ہیرو ٹام (Tom) انگریزی فکشن کا شاید وہ پہلا ہیرو ہے جسے سطح سے تہہ تک مکمل طور پر قرین عقل کہا جاسکتا ہے۔ اس کی ولدیت مشکوک ہے مگر فیاضانہ صحبت نے اسے حرام کار نہیں بننے دیا۔ وہ خوش شکل، تندرست اور مضبوط ہے، سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ مخلص اور نیک دل ہے مگر نسوانی جسموں کی بے پروا لذت میں مشغول رہنے کا میلان اس کے نیک دلانہ احساسات پر حاوی رہتا ہے۔ ٹام جویز عام طور پر عورتوں کے ساتھ حسن سلوک سے پیش آتا ہے۔ وہ اس وقت بھی ان کی خواہش کا احترام کرتا ہے جب

وہ بہانہ بازی کے ساتھ ان کو اپنے ہالہ ترغیب میں کھینچ رہا ہوتا ہے اور اس وقت بھی جب خود عورتیں اس کو رہنما کر اپنے بہکاوے کے جال میں پھانس رہی ہوتی ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ سفیہ کی سچی محبت سمیت اس کے تمام تر معاشقوں کی پڑشرفت عورتوں ہی سے ہوتی ہے۔ یہی وہ نکتہ ہے جس کے تحت ہنری فیلڈنگ اس کی سیاہ کاریوں کے لیے معافی کا راستہ نکال لیتا ہے۔ مولیٰ میگرم، منز وائٹس اور لیڈی بیلسٹن کے ساتھ اس کے جسمانی تعلقات بھی اس کے کردار کو سنج نہیں کر سکتے، اس لیے کہ اس کی ذات میں انسانیت اور کریم النفسی کا جوہر ہمیشہ موجود رہتا ہے اور بالآخر وہ اپنی اصل محبت کی طرف لوٹ آتا ہے۔ یہی وہ ناگزیر ثبوت ہے جسے عاشقانہ اصولوں سے وفاداری اور ہیرو کی اہم ترین صفت کا نام دیا جاتا ہے۔

قام جونز سے پہلے فیلڈنگ نے *Joseph Andrews* (۱۷۴۲ء) میں جوزف (Joseph) کو صالح ہیرو کے روپ میں پیش کیا تھا جو اپنی عصمت کو داغدار نہیں ہونے دیتا۔ عورت کی عصمت کے مقابلے میں مرد کی عصمت کا یہ تصور رد عمل کے طور پر رچرڈسن (Richardson) کے *Pamela* سے آیا۔ جوزف اینڈریوز ایسا ہیرو ہے جسے معنوی لحاظ سے پامیلا کا بھائی فرض کیا جاسکتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ رچرڈسن نے ظریفانہ انداز میں پامیلا کو اٹھارویں صدی کے عیسوی اخلاق کے مطابق تشکیل دیا جو بہکاووں کے باوجود شادی تک اپنی دوشیزگی کو محفوظ رکھتی ہے اور بالآخر لارڈ کو اپنے قدموں میں جھکنے پر مجبور کر دیتی ہے جب کہ فیلڈنگ نے جوزف اینڈریوز کے کردار کو حقیقی نیکی کے اس تصور پر استوار کیا جو سماجی یا مذہبی خوف سے زیادہ آدمی کے اپنے جذبہ باطن کا پابند ہوتا ہے۔ نیکی یا پاکیزگی کے ان دونوں تصورات کے برعکس نام جونز کا ہیروانہ تصور اس اعتبار سے کشش آور ہے کہ اس کی نیک صفتی کا نکتہ ظاہری عیبوں کے ایک طویل سلسلے سے گزرنے کے بعد ہوتا ہے۔ مارتھ روپ فرائی (Northrop Frye) کے بقول وہ ہیروؤں کی اس جماعت کا آدمی ہے جو ادب کے حقیقت پسندانہ دھارے سے جڑے ہوئے ہیں اور قاری کے ساتھ ان کی سطح ایسی مساویانہ ہوتی ہے کہ وہ ایک جسمی حدوں اور حماقتوں کی وجہ سے تکلیف پھیلتے ہیں۔^۷

ڈان کہو نے کی تقلید میں ابتدائے کار میں جو ناول لکھے گئے ان کے ہیرو رومانی یا مہماتی کرداروں کے زمرے میں آتے ہیں البتہ نام جونز اور جوزف اینڈریوز واقعاتی ہیرو ہیں اور حیات و کائنات کے عقلی و مادی تصورات سے منسلک ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ یہ ہیرو مہم برائے مہم کے تصور سے نکلنے کا عندیہ دیتے ہیں اور خارج

سے آدمی کے داخل کی طرف بڑھتے ہیں البتہ اس صدی میں گونے (Goethe) *The Sorrows of* اور *Young Werther* ایک واحد دل ہے جس کا الیاتی ہیرو حد سے بڑھی ہوئی تصوریت کا زائیدہ ہے اور عمل اور تخیل کی عدم مطابقت کا کردار کی روپ ہے۔ بنیادی طور پر ورثر ایسا ہیرو ہے جس کے اضطراب وجود، عظمت کردار اور آرزوے مرگ کی تفہیم خودکشی کے نفسیاتی تناظر میں بہتر طور پر ہو سکتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ورثر کے انجام نے خود گونے کو خودکشی کی طلب سے نجات کی راہ دکھائی تھی۔ میاں محمد فضل نے درست لکھا ہے کہ ورثر کی شخصیت کے پردے میں مصنف کی اپنی شخصیت جلوہ گر نظر آتی ہے۔^۸ ورثر کی خودکشی سے زندگی کے خلاف تحقیر و تحف کا نہیں، المناکی کے نقطہ عروج پر ایک بھیاںک خواب کے ٹوٹنے یا ر کے ہوئے وقت کے پھر سے رواں ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ جہاں ایک اہل دل کے جذبہ ایثار یا ایک مثالی انسان کے درجہ کمال کی توثیق ہوتی ہے، وہیں تقدیر کی بالادستی، حادثات زمانہ کی حقیقت، اخلاق کے انحطاط اور زندگی سے کنارہ کشی کے انجام پر بھی یقین آنے لگتا ہے۔

اٹھارویں صدی اور اس سے قبل کے ناولوں اور ناول نما قصوں میں جزا اور سزا کا تصور ہیرو پر اس قدر حاوی تھا کہ اس کا کردار پہچان کے فطری عمل سے گزرنے کے بجائے اپنی ہی تسمیہ پر منتج ہوتا تھا مگر انیسویں صدی کے ناولوں کے ہیرو کردار کا ایک مکمل تصور رکھتے ہیں اور اپنے اعمال و افکار کے سفر میں بالآخر ایک علامت کی سطح حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ انیسویں صدی کے ہیرو متوسط طبقے کے افراد ہیں۔ ان کی توجہ اپنی ذات اور ذات کے حوالے سے معاشرتی انکشافات پر مرکوز رہتی ہے۔ یہ ہیرو فکری، جمالیاتی اور اخلاقی مسائل کا ادراک بھی رکھتے ہیں۔ سوسائٹی کے ساتھ فرد کا رشتہ پروڈیوسر کا بھی ہوتا ہے اور پروڈکٹ کا بھی، لہذا انیسویں صدی کے وہ ناول جو حقیقت پسندی اور صنعتی فلاسفی کی رو میں سوسائٹی اور فرد کا تصادم پیش کرتے ہیں، ان میں ہیرو کا کردار *problematic character* کی ساخت میں اپنی آزادی اور خود مختاری کے لیے جدوجہد کرتا نظر آتا ہے۔ ہیروانہ تصور کے اعتبار سے انیسویں صدی کے مغربی ناولوں کے ہیروؤں کے قفسیوں میں تنوع پایا جاتا ہے۔ خاص طور پر فرانسیسی ناولوں میں استاں ہال (Stendhal) کے *The Red and the Black* (۱۸۳۰ء)، بالزاک (Balzac) کے *Old Goriot* (۱۸۳۳ء)، وکٹر ہیوگو (Victor Hugo) کے *Les Misérables* (۱۸۶۲ء)، امریکی ناولوں میں تھیفیل ہاتھورن (Nathaniel Hawthorne) کے

کے (Hawthorne) *The Scarlet Letter* (۱۸۵۰ء)، ہرمن میلویل (Herman Melville) کے *Moby Dick* (۱۸۵۱ء) کے ہیرو بطور مثال پیش کیے جاسکتے ہیں۔ یہاں روسی ناولوں کا تذکرہ بھی ضروری ہے جو ترجمہ ہو کر مغربی ناولوں کی طرح مشہور ہوئے اور ان کے ہیرو مغرب کی ادبی فضا کا حصہ بن گئے۔ ان ناولوں میں دوستوؤفسکی (Dostoyevsky) کے *Crime and Punishment* (۱۸۶۶ء)، *Notes from the Underground* (۱۸۶۳ء) اور *The Idiot* (۱۸۶۸-۶۹ء) اور لرمونٹوف (Lermontov) کے *A Hero of Our Time* (۱۸۴۰ء)، گوگل (Gogol) کے *Dead Souls* (۱۸۴۲ء)، ترکینف (Turgenev) کے *Fathers and Sons* (۱۸۶۲ء)، ٹالسٹائی (Tolstoy) کے *War and Peace* (۱۸۶۵-۷۲ء) اور *The Death of Ivan Ilyich* اور میکسم گورکی (Maxim Gorki) کے *The Mother* (۱۹۰۶ء) کے ہیرو بھی بہت اہم ہیں۔ انگریزی ناولوں میں جین آسٹن (Jane Austen) کے *Pride and Prejudice* (۱۸۱۳ء)، ایلیمی بروئنگ (Emily Brontë) کے *Wuthering Heights* (۱۸۴۷ء)، شارلٹ بروئنگ (Charlotte Brontë) کے *Jane Eyre* (۱۸۴۷ء)، چارلس ڈکنز (Charles Dickens) کے *David Copperfield* (۱۸۵۰ء) اور *Great Expectations* (۱۸۶۰ء)، تھامس ہارڈی (Thomas Hardy) کے *The Mayor of Casterbridge* (۱۸۸۶ء) اور *Jude the Obscure* (۱۸۹۵ء) اور جوزف کونرڈ (Joseph Conrad) کے *Heart Of Darkness* (۱۸۹۹ء) اور *Lord Jim* (۱۹۰۰ء) کے ہیروؤں کا تذکرہ کیا جاسکتا ہے۔

جین آسٹن کے ناول *Pride and Prejudice* میں یہ نظریہ مرکزی حیثیت کا حامل ہے کہ محبت اگرچہ ایک فوری جذبہ ہے مگر مدتیج کا عمل اس میں استواری لاتا ہے۔ ناول کا ہیرو فٹز ویلیئم ڈاری (Fitzwilliam Darcy) اسی نظریے کا کردار ہے روپ ہے۔ ابتدا میں وہ اپنے رویے کی رعونت اور ناموافقیت کے سبب بالکل دلنظر آتا ہے۔ ریاستی منصب کا غرور اور معاشرتی برتری کا تقاضا اس منفی تاثر کو اور بھی تقویت دیتا ہے۔ نتیجتاً وہ طیش انگیز اور قابل نفرت کردار کے طور پر ابھرتا ہے مگر اپنے تشخص و مقدر میں پنہاں بعض عمدہ صفات کے سبب وہ مزاکامستی نہیں گردانا جاتا۔ ناول کے الفاظ میں اس کا کردار طے شدہ تھا مگر آخرت

سے اظہار محبت کے بعد اس کی شخصیت میں تبدیلی کے آثار ہو پیدا ہونے لگتے ہیں، ڈھیرے ڈھیرے اس کی رائے میں پختگی، انداز میں رواداری، عمل میں ہمت اور ذات میں حساسیت آ جاتی ہے اور واقعی وہ قدرتی طریقے پر ارتقا کر کے ایک بہتر انسان بن جاتا ہے۔ اس حد تک بہتر بلکہ خود آگاہ انسان کہ دوسروں کے عیوب سے درگزر کر کے ان سے مطابقت پیدا کر سکے۔^۹ ڈاری کے ہیروانہ تصور پر غور کریں تو اس مطابقت کے پیچھے اصلاحی تعامل کا پورا ایک سلسلہ نظر آتا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ ڈاری کی کالیا کلپ کا اثر اترتھ پر بھی ہوتا ہے اور وہ اپنے تعصب سے جان چھڑا لیتی ہے۔ گویا دو طبقے مثبت تبدیلیوں سے ہمکنار ہوتے ہیں۔

حسن و عشق کے روایتی تصور کو توڑنے کے حوالے سے *Jane Eyre* کا ہیرو روچسٹر (Rochester) بھی قابلِ توجہ ہے۔ شارلٹ برونٹے کے عہد اور اس عہد کے ناولوں میں جنسی کشش اور رومانی جوش کو خوبصورتی، صحت مندی اور نو جوانی سے مشروط سمجھا جاتا تھا^{۱۰} لیکن شارلٹ نے اپنے ناول کے ہیرو اور ہیروئن کو لڑکوں کے مقابلے میں ان اوصاف سے محروم رکھا اور ایک اعصابی تناؤ کی فضا میں یہ دکھایا کہ محبت ان اوصاف کے بغیر بھی طوفانی ہو سکتی ہے۔ محبت پر جان چڑھے یا نہ چڑھے، اصل چیز جذباتی لگاؤ ہوتا ہے جو دو پریمیوں کو ایک دوسرے کی طرف کھینچتا ہے۔ جین اتر روچسٹر کے گھر کی گورنس ہے۔ تاک نقشے اور ہجرے مہرے کے اعتبار سے اسے خوبصورت نہیں کہا جاسکتا۔ یہی حال روچسٹر کا ہے، اس کی بیوی پاگل ہے جس کے آئینی قہقہے تھارن فیلڈ کی بالائی منزل میں گونجتے رہتے ہیں اور اس باعث روچسٹر کے گرد اسرار کا ایک ہالہ بنا رہتا ہے۔ روچسٹر ہیروئن سے بیس برس بڑا ہے۔ یوں سمجھیے کہ اس کے باپ کی عمر کا ہے لیکن اہم بات یہ ہے کہ خوش شکل لڑن کی طرف سے شادی کا پیغام ملنے کے باوجود ہیروئن اسی کی طرف ملتفت رہتی ہے۔ جے ایم لایبر (J. M. Lyber) کے بقول یہی التفات روچسٹر کی متروک اور خود سر فطرت میں نرمی لاتا ہے جس کے سبب وہ خود کو پانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔^{۱۱}

Wuthering Heights میں ایملی برونٹے نے ایک لڑن نما ہیرو کا تصور پیش کیا ہے جسے ماحول کی کرہا کی اور عشق کی بلا خیزی انسان کے قدری منصب سے معزول کر کے حیوانوں کی صف میں لاکھڑا کرتی ہے۔ مادی تصرفات حاصل کر لینے کے باوجود جب اس شقی القلب سورما کی محرمیوں کا دکھنا کل نہیں ہوتا تو نیم دیوانگی کے عالم میں موت ہی اس کا علاج قرار پاتی ہے۔

ہیتھ کلف (Heath cliff) کی زندگی کا آغاز لیورپول کی گلیوں میں بھٹکنے والے ایک بے خانماں یتیم بچے کے طور پر ہوتا ہے۔ جب اسی نے ۱۸۴۰ء میں یہ ناول لکھا تو انگلستان کی معیشت ایک بوجھ تلے دبئی ہوئی تھی۔ لیورپول جیسے صنعتی علاقے میں فیکٹری ورکروں کی حالت خاصی ہولناک ہو چکی تھی جس نے بالائی طبقے کو خوفزدہ کر دیا تھا لہذا وہ فیکٹری ورکروں میں ہمدردی اور خوف کے ملے جلے جذبات ابھار کر ان کو قابو میں رکھنے کی کوشش کرتے تھے۔ اس زمانے کے فکشن ہی نہیں، سارے ادب میں دھویں سے گھرے ہوئے فیکٹری قصبات کا منظر عام تھا جسے جہنم کی مذہبی اصطلاح کے تقابل میں پیش کیا جاتا تھا۔ مشہور شاعر ولیم بلیک (William Blake) نے اسے ”تاریک شیطانی لموں“ کا نام دیا تھا۔ اس تناظر میں دیکھیں تو ہیتھ کلف کی پہچان ناول کے دیگر کرداروں کے بیچ ایک خبیث روح، آئینی ہستی یا ایسی عفریت کے طور پر بھی ممکن ہو جاتی ہے اور ٹیری ایگلٹن (Terry Eagleton) کے بقول ہیتھ کلف واقعی اس اعصابی شیخ کی تجسیم نظر آتا ہے جو بالائی طبقے کے لوگوں میں مزدوروں اور ملازموں کے لیے ہوتا ہے۔^{۱۲} ہیتھ کلف کے ساتھ ہماری ہمدردی اس وقت تک قائم رہتی ہے جب تک وہ ایک کمزور اور محکوم بچے کے طور پر نظر آتا ہے لیکن جب وہ ولن بن جاتا ہے، اسے طاقت حاصل ہو جاتی ہے اور وہ بے پناہ دولت کے ساتھ ایک مہذب اور شریف آدمی کا بھرپور بھر کر وورنگ ہائٹس لوہا ہے تو اس کے کردار میں ایسی ہی ڈوگر فکلی آ جاتی ہے جو بالائی طبقہ انتہائے غربت پر زندہ رہنے والے نچلے طبقے کے افراد کے لیے محسوس کرتا ہے اور ایک خیراتی تحریک کے ساتھ ان کی طرف ملتفت ہوتا ہے لیکن اسے یہ ڈر بھی ہوتا ہے کہ ذرا سی خوشحالی پا کر کہیں یہ لوگ سیاسی، سماجی یا معاشی طاقت ہی نہ حاصل کر لیں اور اپنے ہولناک حالات پر قابو ہی نہ پالیں۔ بہر کیف ہیتھ کلف اپنے ہیروانہ تصور کے اعتبار سے دکھ، انتقام اور دیوانگی کا مجموعہ نظر آتا ہے۔

Great Expectations کا ہیرو اس لحاظ سے اہمیت کا حامل ہے کہ اس کے عملی اقدام کے ذریعے خود اصلاحی کی ممکنہ صورتوں کو ظاہر کیا گیا ہے۔ پہلی صورت اخلاقی سطح پر خود اصلاحی کی ہے۔ جب پاپ اپنی ذات میں یکیاں اور یکیاں دیکھتا ہے اور غیر اخلاقی حرکات اسے احساس جرم میں مبتلا کر دیتی ہیں تو وہ بہتر عمل کی طرف راغب ہونے کے لیے خود پر خارجی طور پر سختی کرتا ہے۔ دوسری صورت معاشرتی اصلاح کی ہے، اسٹیلرا کے ساتھ رہتے محبت جوڑ کر وہ اشرافیہ کا رکن بننے کی تمنا کرتا ہے۔ تیسری صورت تعلیمی سطح پر خود اصلاحی کی ہے۔

جب اسے یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ ناخواندہ ہے تو لکھنے پڑھنے کی طرف مائل ہوتا ہے۔ یہ خواہش اس کی معاشرتی ترقی کی ترغیب ہی سے جڑی ہوئی ہے۔ اسٹیل سے شادی کر کے مہذب آدمی یعنی جنٹل مین بننے کے لیے تعلیم کا حصول ناگزیر ہو جاتا ہے۔ ڈیوڈ کویپر فیلڈ کے ہیرو کی طرح پپ کا نظر انداز شدہ بچپن ٹھوکروں، سزاؤں اور تکلیفوں کا اندوہناک نقشہ پیش کرتا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ Cash Nexus تھی یعنی وہ جنگ زرگری یا چوہا دوڑ جسے ڈکنز تمام برائیوں کی جڑ سمجھتا تھا۔ پپ ایک ایسا ہیرو ہے جو اپنی لاپرواہی، پسماندگی اور بد اخلاقی کو فہم میں لا کر خود کو بدلنا چاہتا ہے غور کریں تو اس حوالے سے پپ کی مسابقتی یا اصلاحی جدوجہد سمجھ میں آتی ہے۔ خود اصلاحی کی اس مثالی جدوجہد میں اسے معلوم ہوتا ہے کہ معاشرتی اور تعلیمی اصلاح آدمی کی حقیقی قابلیت کے لیے ایک غیر متعلقہ چیز ہے۔ کامیابی کے لیے فرد کا جذباتی ادراک اور قلبی انکساف ہی کام آتا ہے جو اس کے عمل اور نیت کی اخلاقی حیثیت پر فیصلہ صادر کرتا ہے۔ پپ جان جاتا ہے کہ معاشرتی ترقی، دولت اور طبقاتی رتبے کے مقابلے میں صاحب احساس ہونا نیا وہ بہتر ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ جب وہ پوری طرح ”جنٹل مین“ بن جاتا ہے تو دوستوں کے لیے اس کے رویے میں سرور مہری آ جاتی ہے۔ بہر حال وہ ایک ایسا ہیرو ہے جسے انگریزی سماج کے بحرانی دور میں خود اصلاحی شعور کا مرقع کہا جاسکتا ہے۔ تھیکرے اور تھامس ہارڈی کے ہیرو بھی اس بحرانی دور سے تعلق رکھتے ہیں۔

تھامس ہارڈی کے نظریات میں انسان کی بربادی ایک مسلمہ اصول کا وجہ رکھتی ہے جسے انسان کے مقدر اور ماحول سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ ہارڈی کی حساس اور جزئیہ طبیعت اسے اور بھی محکم کرتی ہے۔ اس حوالے سے دیکھیں تو ہارڈی کا ہیرو وائنہ تصور قنوطیت، تقدیر پرستی اور حالات کے آمیزے سے پھوٹتا ہے اور سماج میں فرد کی کشمکش کا اعلامیہ بن جاتا ہے۔ ہارڈی کے ہیرو کا بنیادی تفسیہ محبت ہے جو انسان کی جذباتی و جبلی ضرورت ہے۔ یہی وہ جذبہ ہے جو انسان کی زندگی میں مفہوم پیدا کرتا ہے اور اثبات وجود اور بقاے ذات کی ضمانت دیتا ہے۔ اس رخ سے دیکھیں تو ہارڈی کا ہیرو بقاے ذات کے ان تقاضوں کی پروا نہیں کرتا جو زندگی کی رشتہ مند یوں اور کامیابیوں سے منسلک ہوتے ہیں مگر وہ تقاضے جو اجتماعیت کے دائرے میں فرد کو سماج کے رخی قوانین اور ریاست کی مقتدرہ کا پابند بناتے ہیں اور اس کی فطری و انفرادی خواہشات کو دباتے ہیں، ہارڈی کا ہیرو ان سے نباہ نہیں کر پاتا اور اس دائرے کو توڑ کر باہر نکلنے کی کوشش میں رنج اٹھاتا ہے۔ خود کو غلط یا صحیح سمجھنے کی

کھٹکش میں موت کی تمنا کرتا ہے یا مارا جاتا ہے۔ ایسی موت یا موت کی ایسی تمنا میں ڈی ایچ لارنس کو اخلاق حیات کا وہ عظیم اور ناقابل تسخیر دباؤ نظر نہیں آتا جس کے سامنے ایڈی پئس، ہیملٹ اور میکجھڈٹ گئے اور مارے گئے جب کہ ہارڈی کا ہیرو مغلوب ہو جاتا ہے۔^{۱۳} پھر ڈاؤر جوڈاس مغلوبیت کی نمایاں مثال ہیں۔ جوڈاس ایک dreamer ہے مگر اس کے خواب اسے کچھ نہیں دے پاتے۔ رسوم و رواج اور رائے عامہ کی دیواریں ان کی تعبیر میں رکاوٹ بن جاتی ہیں اور اس کی خوشیوں کو ملایمیٹ کر دیتی ہیں۔ جوڈاس ہارڈی کی اپنی ہی شخصیت کا ایک عکس ہے۔ وہ ایک ایسا ہیرو ہے جو مکمل طور پر non-conformist ہے اور نہ ہی conformist۔ بغاوت اور اطاعت کے بیچ اس کی ہستی کہیں جھول رہی ہے۔ کنفرمسٹ ہیرو عام طور پر معاشرے کے مروجہ قوانین کے مطابق سوچتا ہے جب کہ نان کنفرمسٹ ہیرو ان قوانین کی پروا نہیں کرتا۔ بنیادی طور پر ہارڈی کا ہیرو رومانی ہے اور سپیوی (Spevy) کے مطابق اس کا المیہ ہے کہ وہ کسی بلند ترین روحانی حالت کے حصول میں ناکام رہتا ہے۔^{۱۴} شیکسپیر اور ہارڈی کے ہیروانہ تصور میں فرق یہ ہے کہ ایک کے ہاں ہیرو کا المیہ fatal flaw یعنی کسی مہلک خامی کی وجہ سے وقوع پذیر ہوتا ہے جب کہ دوسرے کے ہاں بحرانی حالات میں ہیرو کی اپنی ہی ذاتی منشا ایسے کا سبب بنتی ہے۔

Heart of Darkness کو جوزف کورڈ کا اہم ترین ناول سمجھا جاتا ہے تاہم لارڈ جیم کا ذکر اس لیے ضروری ہے کہ اس کے ہیرو جیم کی خواہش ہی ہیرو بننے کی ہے۔ جوزف کورڈ کسی گمراہ کن بشارت کا قائل نہیں تھا جو انسانی فطرت کو کھولنے کے بجائے اس سے اغماض برتنے کا پیش خیمہ بن جاتی، لہذا وہ اعلیٰ اقدار میں ایمان رکھنے کے باوجود دل کی تاریک ترین حقیقتوں یا تاریک ترین حقیقتوں کے دل تک رسائی پانے کا آرزو مند تھا۔ اس آرزو کا شاخسانہ تھا کہ اس کے ناول ہارٹ آف ڈارک فیس کا کبیری کردار کرژ یورپ کی سامراجی زندگی اور اخلاق باخنگلی کی علامت بن گیا۔

کرژ (Kurtz) ایسا آرکی ٹائپل ہیرو ہے جو متعدد کے خط میں مبتلا ہے۔ اسے اپنی سفاک منصوبہ بندیوں کی بنا پر مبالغہ شری بھی کہا جاسکتا ہے۔ وہ بنیادی طور پر گونے کے فاؤسٹ، ملٹن کی فردوسِ گم گشتیہ کے شیطان، موبی ڈک کے اہاب اور ودرنگ ہائٹس کے ہتھ کلف جیسی ہستیوں سے تعلق رکھتا ہے۔ خاص طور پر متناقضانہ رنگ میں شیطان کے ساتھ اس کی نسلی قرابت داری کا موازنہ کیا جاتا ہے۔^{۱۵} پھر جوزف کورڈ کا

اسلوب جس طرح بدی کی توثیق کرتا ہے اس سے کرژ کا شکوہ اور بھی نمایاں ہو جاتا ہے۔ دراصل کرژ اچھائی یا برائی کے تصور سے نیا وہ جنگل کے اس قانون پر عمل پیرا ہوتا ہے کہ ہلاک کر دیا ہلاک ہو جاؤ۔ تاہم کرژ کے کردار میں کچھ خوبیاں بھی ہیں۔ اسے موسیقی اور مصوری کا خدا داد ملکہ حاصل ہے۔ اس کی فصیح البیانی اور کرشماتی اہلیت لوگوں پر بے اختیار ڈالتی ہے اور انھیں اپنا تابع بنا لیتی ہے۔ حتیٰ کہ وہ مارلو تک کے لیے ایک چیتان بنا رہتا ہے۔ اس کے زوال میں بھی خود اس کی مرضی شامل ہوتی ہے جس کے تحت وہ حاکمیت کے ان ریاکارانہ طریقوں کو نظر انداز کر دیتا ہے جن پر یورپ کا نوآبادیاتی نظام نکا ہوا تھا۔ کرژ بعض مقامی لوگوں سے برا دراندہ تعلقات قائم کر لیتا ہے گو کہ اس طرح اسے بے پناہ کامیابی حاصل ہوتی ہے مگر یہی بات اس کو اپنے ہی سفید فام ساتھی حاکموں کو طیش دلانے کا سبب بن جاتی ہے اور اسے وہاں سے نکال دیا جاتا ہے۔

پہارٹ آف ڈارک نس کے حوالے سے جب ہیرو کی بحث ہوتی ہے تو مارلو کو protagonist کا درجہ دیا جاتا ہے اور کرژ کو antagonist کا اور وجہ بتائی جاتی ہے کہ مارلو مقامی آبادی کی پُر تشدد و غلامانہ اور موت نما زندگی کو ایک فلسفی کی متشککانہ نظر سے دیکھتا ہے اور چونکہ وہ ناول کا فصیح البیان راوی بھی ہے جوزف کوئزیک کی دیگر تصانیف میں ظاہر ہونے کی وجہ سے شاید مصنف کی روح کا قائم مقام یا surrogate بھی، اس لیے قارئین کرژ کے بجائے اس کے وجود میں اپنی شناخت پانے میں آسانی محسوس کرتے ہیں۔ ہر چند کہ اس کی مہمات کے عقب میں امپریلزم کو بطور ایک پراجیکٹ کے درست ثابت کرنے کا موروثی تعصب بھی پایا جاتا ہے جب کہ اس کے مقابلے میں کرژ اپنے تشدد و فساد میں اتنا ایماندار ہے کہ صاف صاف بتاتا ہے کہ اس کا مقصد تجارت کرنا نہیں بلکہ اس کی آڑ میں مقامی باشندوں پر زبردستی کر کے ہاتھی دانت حاصل کرنا ہے، پھر بھی مارلو کے مشاہدات و تجربات میں امریکی دنیا کی اتنی بھیا تک تصویر ضرور آ جاتی ہے جو سفید فاموں کی سامراجی ذہنیت کو کافی حد تک آشکار کر دیتی ہے۔ وہ فساد جو ہم برائے ہم کے بجائے ہم برائے ذہن کو اہمیت دیتے ہیں، ان کے نزدیک مارلو کرژ پر فوقیت حاصل کر جاتا ہے اس حوالے سے لارڈ جم کو بھی ہیر نہیں مانا جاتا اور کہا جاتا ہے کہ وہ اس کہانی کو تفہیم میں لانے کی صلاحیت ہی سے معذور تھا جس میں وہ بذات خود مرکزی کردار ادا کر رہا تھا۔^{۱۶} ایف آر لیون نے بھی اپنی مشہور کتاب *The Great Tradition* میں جوزف کوئزیک کو انگریزی ناول کی عظیم روایت کا ستون قرار دینے کے باوجود لارڈ جم کو تسلیم نہیں کیا۔

استاں دال نے *The Red and the Black* میں ایسے ہیرو کا تصور پیش کیا جو فوج اور کلیسا کی اقتداری خواہش کے مابین فرانسیسی معاشرے میں ترقی کرنے کا خواب دیکھتا ہے اور اس راہ میں اپنی محبوباؤں، اپنے محسنوں حتیٰ کہ اپنے مذہب تک کو مرتبے کے حصول کا ایک زینہ خیال کرتا ہے۔ نیولین، ژولیاں سوریل (Julien Sorel) کا ہیرو ہے جس کی ذہنی اقتدار اس کو ارادے کا ذہنی بناتی ہے اور حقیقی جذبات کو چھپانے میں مدد دیتی ہے۔ وہی عسکری طریقے اور جنگی فارمولے جو نیولین نے اقتدار کے حصول کے لیے اپنائے تھے، ژولیاں عورتوں کو جنسی ترغیب میں پھانسنے کے لیے اختیار کرتا ہے۔

محبت اور زندگی دونوں میں ژولیاں کی ناکامی پورے معاشرے کی ناکامی قرار پاتی ہے جس نے اسے ہر رتبے سے محروم رکھا اور آخر دم تک ریاکاری پر سمجھوتہ کر لینے کا سبق دیا۔ کامیابی یا تو فوج کے طفیل مل سکتی تھی یا مذہب کے طفیل۔ چونکہ ژولیاں نے درمیانی راہ نکالی تھی اس لیے موت اس کا مقدر بن گئی۔ ڈی ایل گویرٹ کا کہنا ہے کہ بطور ہیرو ژولیاں کا المیہ تشخص اس قوت سے زیادہ برتر دکھائی دیتا ہے جس نے اسے تباہی سے ہمکنار کیا۔^{۱۷}

اگر ژولیاں کے مقابلے میں موپاساں (Maupassant) کے ناول *Bel-Ami* کے ہیرو ڈورائے (Duroy) کو رکھا جائے تو ابتدائی سطح پر دونوں میں جنسی کشش اور عیاری کے بل بوتے پر عورتوں کو دام ترغیب میں لانے اور ان کی مدد سے ترقی کی منازل طے کرنے کا مشترکہ وصف پایا جاتا ہے مگر ڈورائے اس وصف کے سہارے معاشرتی طور پر عروج حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ تاہم اس کامیابی کے پس پشت وہ ضمیر فروش معاشرہ ہے جو ایک بے ضمیر آدمی کی معاونت کرتا ہے۔ ڈورائے کا اس لطافت سے کوئی واسطہ نہیں جو روحانیت سے جنم لیتی ہے۔ اس کا لقب ”عل ایی“ بھی یا طرح دار کا مظاہری مفہوم لیے ہوئے ہے۔ خود موپاساں نے عل ایی کو ایک بد قماش آدمی کی تاریخ کا نام دیا ہے۔ اس حوالے سے اہم بات یہ ہے کہ ڈورائے کئی بار آئینے میں اپنے عکس کے رویہ و آکر ٹھٹھک جاتا ہے مگر ہر بار یہ لمحہ خود شناسائی کے ایک کمزور تصادم کے اعلا میے کی سطح پر رہتا ہے اور اس سے باور آتا ہے کہ حقیقت اور مجاز یا عکس اور اصل کی حدیں آپس میں جڑی ہوتی ہیں جن کو الگ کرنا از حد مشکل ہوتا ہے۔ شخصیت کا جو تاثر معاشرے میں راسخ ہو جاتا ہے اس کی بنیاد پر آدمی کی کامیابی یا ناکامی کا فیصلہ ہوتا ہے۔ ڈورائے اپنے معاشرتی امیج کو حقیقت جان کر احساس و ارادہ کی اس

منزلت سے محروم رہتا ہے جو ڈولیاں کے ہیرا و نہ تھوڑ میں دکھائی دیتی ہے۔

بل ایچی کے ڈورائے کے لیے جسمانی لذت مقصود لذات بھی ہے اور مال و منصب کے حصول کا ایک ذریعہ بھی۔ اگدرے ڈیڈ کے ناول *The Immoralist* کے ہیر وٹیل (Michel) کو ذہن میں لائیں تو وہ بھی جسمانی لذت کے حصول کے لیے سرگرداں رہتا ہے گو کہ اس کی سرگردانی میں مال و منصب کی ہوس شامل نہیں مگر ضمیر کی سطح پر وہ بھی ایک سویا ہوا کردار ہے۔ وہ بیوی کی خدمت گزاری کو کوئی اہمیت نہیں دیتا، یہاں تک کہ اس بیچاری کو اس کی بیماری کے جراثیم لگ جاتے ہیں لیکن ٹیل کے لیے بیوی کی یہ قربانی بے معنی ہی رہتی ہے۔ اس کے لیے اگر کوئی چیز معنی رکھتی ہے تو وہ صرف اور صرف اس کی جنسی بے تابی ہے جو اسے ایک مقام سے دوسرے مقام تک دوڑائے پھرتی ہے مگر جب وہ شعور کی سطح پر دریافت کر لیتا ہے کہ اس کی بے چینی کا مداوا ہم جنسیت میں ہے تو اسے سکون آ جاتا ہے۔ ڈورائے کا رخ خارج کی طرف ہے۔ المیہ اس کے راستے میں آتا ہی نہیں۔ ٹیل کے لیے بیوی کی موت المیہ بن سکتی تھی مگر تلاشِ ذات کے نفسانی سفر میں وہ اسے خاطر میں نہیں لاتا۔ ڈورائے اور ٹیل کی طرح بدکار تو ڈولیاں بھی تھانگراس کی انا اور اس کے ضمیر نے اسے وہ المیہ جہت بخشی جس کے باعث اس کا ہیرا و نہ تھوڑ مختلف ہو گیا۔

۵۸۲
(فیق سندیلری)

بالزاک کا بڈھا گور یو ایسا المیہ ہیرو ہے جو اپنی پدرانہ شفقت کو پرستش کی انتہا تک لے جاتا ہے جہاں درونا کھلاکت اس کا مقدر بن جاتی ہے۔ بڈھا گور یو عاشقوں کی طرح اپنی بیٹیوں پر جان چھڑکتا ہے اور چاہتا ہے کہ بیٹیاں بھی اس کی طرف مامتا کے جذبے کے ساتھ ملتفت ہوں مگر اس کو بیٹیوں کی طرف سے اذیتوں کے سوا کچھ نہیں ملتا۔ وہ شفقت پدری کی اس انتہا تک پہنچ جاتا ہے کہ اپنی بیٹیوں کے چاہنے والوں کو بھی عزیز رکھتا ہے اور ان کی باہمی ملاقاتوں کا اہتمام کر کے خوش ہوتا ہے۔ یوژین راسینا کے سے اس کا تعلق اسی نوع کا ہے۔ گور یو ایک ایسا باپ ہے جو اپنے وجود کو بیٹیوں کے پیروں میں روندنے کے لیے چھوڑ دیتا ہے اور واقعی ان کی محبت میں اپنے وجود کو مٹا ڈالتا ہے۔

بڈھے گور یو کا المیہ اور بھی شدید ہو جاتا ہے جب بیٹیاں اس کی تکفین و تدفین میں بھی شریک نہیں ہوتیں اور اس کے جنازے میں صرف چار آدمی ہوتے ہیں محمد حسن عسکری کے نزدیک گور یو کوئی قابلِ رحم پگلا نہیں ہے بلکہ ایک مکمل انسانی شخصیت ہے، اس کی کہانی یہ سوال پوچھنے پر مجبور کرتی ہے کہ کیا بے غرض محبت

ہلاکت کا دھواں نام ہے؟ کیا عظیم شخصیت کا انجام ہمیشہ المیہ ہوتا ہے؟ کیا روحانی بلندی مستحکم خیر بھی ہو سکتی ہے؟^{۱۸} گوریو کے اعمال و احساسات میں گوکہ حماقت، عجب اور خبط کے عناصر گھلے ملے ہوئے ہیں مگر اس کی رنجیدگی و بے چارگی اپنے تجربے اور تخیل میں بشریت سے ارفع نظر آنے لگتی ہے۔ اولاد کی خوشی ایک فطری چیز ہے لیکن یہی چیز اسے انتہائے محبت کی راہ سے تباہی کے کنارے پر لے جاتی ہے۔ کنگ لیئر کی تباہی میں بھی اس کی بیٹیوں کا ہاتھ تھا۔ ایسے کا یہ وہ مشترک نقطہ ہے جس کی بنا پر گوریو جیسا معمولی تاجر کنگ لیئر جیسے شاہانہ ہیرو کا رتبہ حاصل کر لیتا ہے۔

وکر ہو گونے *Les Misérables* میں ایک نیک صفت مجرم ژاں ول ژاں (Jean Valjean) کے روحانی سفر کو موضوع بنایا ہے جسے روٹی کا ایک لکڑا چمانے کی پاداش میں انیس برس تک قید کی صعوبتیں جھیلنا پڑتی ہیں۔ جب وہ جیل توڑ کر فرار ہوتا ہے تو اس کے دل میں نا منصفانہ معاشرے کے خلاف سخت نفرت ہوتی ہے جو آدمی کو مجرم بناتا ہے اور پھر ٹھوکریں کھانے کے لیے اسے تنہا چھوڑ دیتا ہے۔ قابل افسوس بات یہ ہے کہ مجرم اگر اپنی اصلاح بھی کر لے تب بھی معاشرہ اس کے ماتھے سے رسوائی کا داغ نہیں ہٹا پاتا۔

وکر ہو گونے کا نظریہ تھا کہ ہمدردی اور محبت کی طاقت بٹکنے ہوئے آدمی کو بھی راہ راست پر لا سکتی ہے بلکہ اسے کامل بنا سکتی ہے۔ اس نظریے کی انتہائی مثال ژاں ول ژاں ہے جس کی سزایافتہ مجرم سے برگزیدہ ولی میں کایا کلپ ہو جاتی ہے۔^{۱۹} ژاں ول ژاں ایسا ہیرو ہے جو معاشرے کے گمراہ کن ماحول کا غلام نہیں بنتا۔ وہ اپنی خواہش کو ثباتی سطح پر بروئے کار لا کر ایک مثالی انسان بن جاتا ہے۔ یہاں تک کہ جب وہ مر رہا ہوتا ہے تو اس کے سر ہانے وہی چوری شدہ شمع دان پڑے ہوتے ہیں جو پادری نے اسے بخش دیے تھے۔ ہمدردی اور محبت کی انہی نفرتی قوتوں کے طفیل ژاں ول ژاں کو اندر کی روشنی حاصل ہو جاتی ہے۔ اندر کی یہی روشنی محبت، اطاعت اور وفا کی یہی لافانی کشش *Notre Dame* کے مکروہ صورت کبڑے میں بھی نظر آتی ہے جس کے سبب وہ دنیا کے حسین ترین انسانوں پر سبقت حاصل کر لیتا ہے اور انسانی روح کی خوبصورتی اور اخلاقیات کی پاکیزگی کا اعلامیہ بن جاتا ہے۔ *Notre Dame De paris* کے مترجم نے بھی اسے ریا کاری، خود غرضی اور ہوس پرستی کے ماحول میں محبت کا سدا بہار پھول کھلانے والا ایسا ہیرو قرار دیا ہے جس کے ذریعے نام نہاد اخلاق پرستوں پر کاری ضرب لگائی گئی ہے۔^{۲۰} یہی وجہ ہے کہ وکر ہو گونے کا انسانی نیت کا قائد خیال کیا جاتا ہے۔ اس کے متذکرہ دونوں ہیرو

اس تصور کے بہترین نمائندے نظر آتے ہیں۔

تھیمزل ہاتھورن کے ناول *The Scarlet Letter* کے اولیا صفت اور عالم فاضل پادری ڈیمسڈیل (Dimmesdale) کے ہیر واندہ تصور میں آدم و حوا کی کہانی کا اثر صاف طور پر دکھائی دیتا ہے۔ عیسوی روایت میں گناہ اور علم کا انسلاک بہت پرانا ہے۔ آدم کو شجر ممنوعہ یعنی نیکی و بدی کے علم کا پھل کھانے کی پاداش میں باغ عدن سے نکال دیا گیا تھا۔ یہی وہ گناہ تھا جس کے نتیجے میں آدم کو اپنے ہونے کا علم نصیب ہوا مگر بے دخلی کے نتیجے میں اسے بہشت یعنی آرام و آسودگی سے دور ہونا پڑا اور مشقت اس کے مقدر سے نتھی کر دی گئی۔ حیات انسانی جن مشکلات میں مبتلا نظر آتی ہے اس سے بے دخلی کے نتائج کی علامتی جہت کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ عورت کے ہاں زندگی کا عمل تو اس مشقت کو اور بھی نمایاں کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب ڈیمسڈیل اور ہسٹر (Hester) ایک دوسرے سے محو ہو کر اضطراری حالت میں گناہ کر بیٹھتے ہیں تو عورت ہونے کے ناطے ہسٹر کا حمل اور پھر بچی کا جنم اس کی سزا کو جلد ہی واضح کر دیتا ہے اور وہ سارا الزام اپنے سر لے کر بنا کاری کے سرخ نشان کو ایک تمغہ رسوائی کے طور پر اپنے سینے پر سجالتی ہے جب کہ مرد ہونے کے ناطے ڈیمسڈیل کی سزا مخفی رہتی ہے اور اسے خود کو بی اور مخفی ایذا کی صورت میں اس کا خمیازہ بھگلتا پڑتا ہے مگر یہی عقوبت اسے عرفان ذات سے بھی ہمکنار کرتی ہے۔ ضمیر کا کانٹا یا گناہ کا بوجھ اس کے ذہن کو ایک ایسی رجمانہ بلندی پر لے جاتا ہے جہاں وہ اپنے جیسی انسانی برادری کے گناہ گار نامہ اعمال سے واقفیت کا عمیق رشتہ قائم کر سکتا ہے۔ حال آنکہ گناہ سے قبل بیدار ضمیر ہونے کے باوجود وہ کم آہمیز اور فاصلے پر رہنے والا شخص تھا جو کسی مرد یا عورت سے فطری انداز کا ہمدردانہ رابطہ رکھنے کا اہل ہی نہیں ہوتا۔ لیکن جو نہی وہ کاملیت کے مقام سے گرتا ہے، اس کے اندر جذباتی تبدیلی آ جاتی ہے چنانچہ اس کا دل ہم آہنگی کی وحدت میں دوسرے دلوں کے ساتھ دھڑکنے لگتا ہے۔ اس کے وعظ میں ایسی فصاحت آ جاتی ہے کہ وہ مذہبی جلسوں کو اپنی روحانیت کی آگہی سے گراما دیتا ہے۔ وہ اپنے گناہ کو روزمرہ کے معمول کا ایک تجربہ جان کر اس پر غور و خوض کرتا ہے۔ جب وہ وعظوں میں خود اپنے ہی گناہ کا پس منظر بیان کر کے اس پر احتجاج کرتا ہے تو لوگ اس کی مبلغ تقریر کو اس کی ذات کے بجائے اعتراف گناہ کی ایک بین الانسانی تمثیل خیال کرتے ہیں مگر اس تمام تر بلاغت کے باوجود اس میں اپنے گناہ کو واضح طور پر قبول کرنے کی حرکت پیدا نہیں ہوتی۔ ایک تجزیہ یہ بھی کیا جاتا ہے کہ شرم کی دیوار جسے ہسٹر نے اپنے راستے میں ایسا وہ نہ ہونے دیا،

ڈمسڈیل تا دم مرگ اس کے نیچے دبا رہا۔^{۲۱} یہی چیز اس کے احساس جرم کو بڑھا دیتی ہے۔ دن بدن اس کی جسمانی اور روحانی حالت مخدوش ہوتی چلی جاتی ہے۔ خود کو کوڑے مارنا اس کا معمول بن جاتا ہے۔ اس کا سارا تشدد داخلی پامالی پر آکر مرکوز ہو جاتا ہے۔ دراصل یہی ڈمسڈیل کی فتح تھی جو قبولِ گناہ کے ساتھ ہی اسے موت کی آغوش میں سلا دیتی ہے۔

قابلِ غور بات یہ ہے کہ بیورٹن گناہ کو ایسا زمینی تجربہ خیال کرتے ہیں جو انسان پر جنت کا دروازہ بند کر دیتا ہے یا پھر اسے معاشرے کی طرف سے دی گئی ایسی دھمکی خیال کرتے ہیں جو قانونی طور پر سزا دیے بغیر نہیں رہتی جب کہ ڈمسڈیل کے رویے سے ظاہر ہوتا ہے کہ گناہ کا تجربہ شخصی نشو و نما، ہمدردی اور تفہیمِ انسانی کا اعلامیہ بھی بن سکتا ہے۔ ڈمسڈیل کا نام بھی اس کے ہیر وانا تصور کے رخ کو متعین کرنے میں مدد دیتا ہے۔ خیال فوراً dimness کی طرف جاتا ہے۔ روشنی اورتا ریکی یا ٹمروشر کے بیچ کی ایک دھندلی حالت۔ انسان کے ذہن کی اس جدلیاتی حالت پر نظر ڈالیں تو ہمارا المیہ ہیر وانا ہو علم کے سستی عقیدے کا ایک بدلا ہوا پیکر بن کر ابھرتا ہے اور یہ باور آتا ہے کہ ”کوئی شخص اپنی شخصیت کے اعتبار سے کتنا ہی بلند کیوں نہ ہو اخلاقی قوانین توڑنے کی پاداش میں اسے سزا بھی مل سکتی ہے اور یہ سزا خود اس کو ضمیر دیتا ہے“^{۲۲} ظاہر ہے کہ ڈمسڈیل کی ضمیر پرستی اس تطہیر پسند اور دین دار معاشرے سے مختلف تھی جو گناہ کی تشبیہ میں تشفی پاتا تھا اور جس میں چٹنگ ورتھ جیسے سیاہ کار اور کینہ پرور لوگ بستے تھے۔ دراصل ہاتھورن نے اپنے ہیر وکی وساطت سے سزا کے اس ریاکارانہ تصور پر ضرب لگائی ہے جو سماج کے چہرے کو نادر کرنا چلا جا رہا ہے۔

Moby Dick کے ہیکیوڈ کا کپتان اہاب (Ahab) وقوف اور فعالیت کی عام بشری سطح سے ماورا ایک خبطی ہیرو ہے جس کے ضمیر میں ہلاکت کی جمالی خواہش رچی ہوئی ہے۔ اس میں قدیم اور جدید دونوں قسم کے ہیروؤں کی خوب پائی جاتی ہے۔ وہ بیک وقت ایسے کا بھی ہیرو ہے اور رزمیہ کا بھی۔ اس میں اوڈیسس اور فاؤسٹ جیسے اساطیری کرداروں کا جو ہر ملا ہوا ہے۔ علامتی کردار کی سطح پر اہاب کا درجہ کئی ہستیوں کے مساوی سمجھا جاتا ہے مثلاً یسوع مسیح کے طور پر، مین چائلڈ (man child) کے طور پر جو اپنے باپ کا مقابلہ نہیں کر سکتا تو طیش کا اظہار کرتا ہے یا خدا کی حاکمیت کے خلاف بطور شیطان احتجاج کرتے ہوئے۔ نیلسن جے سمیٹھ (Nelson J. Smith) کے مطابق یہ انفرادی شناختیں غلط بنی کا نتیجہ ہیں۔ اہاب ان شخصیات کا مجموعہ بھی

ہے اور الگ سے ایک ”آرکی ٹائپ“ بھی^{۲۳} دراصل ہرمن میلول اہاب کو ایک بد دماغ اور اذیت پسند کپتان کے کردار میں ڈھالنے کا ارادہ رکھتا تھا مگر اسے ایک ہیرو کی عظمت اور جلالت دے دی۔

موبی ڈک کے قارئین اہاب کے پاگل پن کو غیر متنازعہ حیثیت دیتے ہیں۔ یہی دیکھیے کہ اگر ڈیل شعوری لحاظ سے بداندیش مخلوق ہوتی تو اس کے تعاقب میں اہاب کی وحشت خیزی کو تسلیم کیا جاسکتا تھا مگر ایسا نہیں ہے۔ اہاب کے خیال نے متحیلہ کے تزلزل یا تغیر کی ایسی شکل اختیار کر لی تھی کہ اسے سراب میں حقیقت نظر آنے لگتی ہے۔ دراصل اہاب ایک صاحب رویا مراقی ہے۔ اس کا خود کو پائیدار مینار اور آتش فشاں پہاڑ کے القاب دینا خود فریفتگی اور برہمنگی کے اس تجربے کو ظاہر کرتا ہے جس کی سزا سوائے سرگردانی و تباہی کے اور کچھ نہیں ہوتی۔ ہرمن میلول نے اپنے ناول مارڈی کے ہیرو کو بھی ایسی ہی سرگردانی و تباہی سے گزارا تھا۔ ایک ایسی یلا (Yellah) کی تلاش میں جو مثیلی سطح پر حسن و عفت کا نا درموندہ تھی۔ بہر کیف خود اپنے ہی وجود کی تباہی، اپنے ہی خون کی عمیق ترین ہستی کی پامالی یا اپنی ہی سفید روح کی فنا پذیری پر کمر بستہ ہو جانا ایک ایسا امر کی رو یہ ہے جسے لارنس نے موبی ڈک اور اس کے شکاری اہاب کے مشگمانہ رشتے میں تلاش کیا تھا۔ دراصل ڈیل ایک غیر جانبدار قوت ہے جو اکثر قارئین کے نزدیک خدا کی نمائندگی مثیلی سطح پر کرتی ہے۔ موبی ڈک ایک آزادانہ وجود رکھتی ہے جسے شکست نہیں دی جاسکتی۔ اس سے نباہنا تو کیا جاسکتا ہے مگر اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا اور نہ ہی اسے تفہیم میں لایا جاسکتا ہے کیونکہ اس کے وجود کے بیشتر حصے ہمہ وقت زیر آب رہتے ہیں۔ انسان کو بھی صرف سمندر کی بالائی سطح ہی مشاہدہ و تشریح کے لیے دستیاب ہو سکتی ہے جب کہ صداقت یا حقیقت ڈیل کی طرح اس کی گہرائی میں مقفل و مدفون رہتی ہے۔ اٹھائیل کئی طریقوں سے ڈیل کو واضح کرنے کی کوشش کرتا ہے مگر یہ واضح نہیں ہو پاتی۔ وہ جب اس کے مکمل وجود کا ذکر کرتا ہے تو یہ یقین کرنے سے قاصر رہتا ہے کہ کونسا مکمل وجود؟ سر، کھوپڑی یا کھال یا کوئی اور حصہ۔ وہ ڈیل کے تمام تر وجود و اس کے جوہر کو بیان نہیں کر سکتا۔ اس معنے کو خدا اور انسان کے بیچ تعلق کے استعارے کے طور پر پڑھا جاسکتا ہے۔ اسے خواب اور حقیقت یا زندگی اور موت کا رشتہ بھی کہا جاسکتا ہے۔ بہر حال موبی ڈک اور اہاب کے بیچ جو رشتہ ہے اس کی توجیہ جس زاویے سے کی جائے، اہاب کی طلیت میں کوئی فرق نہیں آتا اور وہ ایک برگزیدہ ہیرو کے منصب پر فائز رہتا ہے۔

ہیرو کے تصور کی بحث میں دوستوئسکی کے ہیرو کو کہ نیا وہ مدد فراہم کرتے ہیں تاہم لزمنٹوف،

گوگول، مرکلیف، ٹالسٹائی اور میکسم گورکی کے بعض ناولوں کے ہیرو بھی ایہم ہیں۔ اے ہیرو آف آؤر ٹائم کا ہیرو پچورین (Pechorin) انسانی نفس کا ایک ایسا معرہ ہے جس میں لڑمنتوف نے اپنے زمانے کے انسان کی مختلف و متنوع بے قرار یوں اور پیچیدگیوں کو یکجا کر دیا ہے۔ مرے ہوئے مزارعین کی روحوں کو گروہی رکھ کر پیسہ کمانے کے حوالے سے گوگول نے ڈیڈ سولز میں ایک ایسے ہیرو کا تصور پیش کیا ہے جس کی باطل پرستی میں خود اس کا سماج بھی ایک محرک کے طور پر موجود ہے۔ اسی سبب وہ ایشیائی ہیرو کے زمرے میں داخل ہو جاتا ہے۔ فادر اینڈ ستر کے ہیرو بازاروف کے فکر و عمل میں عدمیت یا منکریت کے اظہار کی ایک غیر منضبط جھلک ملتی ہے۔ روس کے نقاد پی ساروف کے نزدیک تو وہ منکروں اور منکریت کا سچا نمونہ ہے۔^{۲۳} وہ نفی کے سانچوں میں ڈھلا ہوا ایک ایسا کردار ہے جو ترتیب و تنظیم کے خلاف چلتا ہے اور اصول پر احساس کو، اعتقاد پر عقل کو اور تحسین پر تنقید کو ترجیح دیتا ہے۔

ٹالسٹائی کا *War and Peace* تاریخی ناول ہونے کے باوجود ہیرو کے وجود سے خالی ہے۔ البتہ اس میں تاریخ کا ایک فاتح نیولین بہ نفس خمیٹ دکھائی دیتا ہے مگر اس کے کردار سے بھی یہی تاثر ملتا ہے کہ جنہیں تاریخ کا ہیرو سمجھ کر عوام پر تقدم دے دیا جاتا ہے وہ کس قدر رکھو کھلے اور نام نہاد ہوتے ہیں۔ ٹالسٹائی کا ماننا تھا کہ ایسا واقعہ جس میں پانچ لاکھ لوگوں نے ایک دوسرے کو موت کے گھاٹ اتار دیا، کسی فرد یا حد کی منشا کا نتیجہ نہیں ہو سکتا اور یہ کہ تاریخ کے بارے میں وسیع نقطہ نظر اختیار کیا جائے تو اس ابدی قانون کا یقین ہو جاتا ہے جس کے تحت واقعات ظہور پذیر ہوتے ہیں۔^{۲۵} دراصل ٹالسٹائی سمجھتا تھا کہ واقعات پہلے سے طے شدہ ہوتے ہیں۔ یہی وہ نقطہ نظر تھا جس کے تحت اس نے ناول کے کسی کردار کو ہیرو جیسی مرکزیت نہیں دی۔ ایسا کا دیننا میں بھی لیون کی سیرت میں ایک ہیرو کی کشش کے بجائے ایک مصلح کی ہدایت یا فکلی کا عنصر غالب نظر آتا ہے۔ البتہ ٹالسٹائی کے مختصر ناول ڈیٹھ آف ایوان ایلچ کے ہیرو کا المیہ ایک عام انسان کی کھوکھلی روح کے ساتھ موت کے تجربے کو مربوط کرتا ہے۔ یہی وہ ہیرو ہے جس کے وجود میں ٹالسٹائی نے اپنی ذات کے تضادات کو حل کرنے کی کاوش کی۔

ٹالسٹائی کے نزدیک زندگی کی دو قسمیں ہیں۔ مصنوعی اور مقصدی۔ مصنوعی زندگی میں حقائق مخفی رہتے ہیں۔ اس میں خود غرضی اور مفاد پرستی ہوتی ہے۔ رشتے نام طے کھوکھلے ہوتے ہیں۔ یہ زندگی ایک فریب اور

فرار کے مترادف ہوتی ہے جو موت کے وقت انسان کو ہشت زدہ کر دیتی ہے جب کہ مقصدی زندگی انسانوں کے باہمی تعلق کو مضبوط بناتی ہے۔ تنہائی کا مداہ کرتی ہے اور موت کا سامنا کرنے کی ہمت مہیا کرتی ہے۔ ایوان ایلیج کا کردار مصنوعی زندگی کی نمائندگی کرتا ہے۔ یہ ایک سماج پرست کردار ہے جو ترقی، جاہ طلبی اور آسودگی ہی کو اپنی زندگی کا مرکز دیکھ رہا ہے۔ اس کے شب و روز میں حیات بعد الموت کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ جب اس کی زندگی میں اچانک ایک طویل اور دردناک بیماری داخل ہوتی ہے تو وہ لرز کر رہ جاتا ہے۔ موت اور زندگی کے بارے میں مہیب سوالات اس کو اندر سے چھنجھوڑ کر رکھ دیتے ہیں۔ سماجی معاملات اور ان کی رسمیت اور بے مقصدیت اس پر آشکار ہو جاتی ہے۔ بالآخر ایک دن نیم غنودگی کی حالت میں اسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک سیاہ رنگ کی کسی بڑی سی بوری میں ٹھنسا ہوا ہے اور اس سے نکلنے کے لیے مسلسل ہاتھ پاؤں مار رہا ہے۔ جب اس کی مدافعت دم توڑ دیتی ہے تو وہ اپنے وجود کی بے مانگی کو تسلیم کر لیتا ہے اور درد کی ناقابل برداشت ہر کے آگے گھٹنے ٹیک دیتا ہے۔ تب بوری کے منہ پر ایک روشنی نمودار ہوتی ہے جو اسے ابدیت کی ایک جھلک دکھا کر موت کی ہشت پر غلبہ آور ہونے کا حوصلہ عطا کرتی ہے۔ عرفان کی اس منزل پر وہ لوگوں کو بتانا چاہتا ہے کہ موت کی حقیقت کو مان کر انسانی زندگی کو واقعی با معنی بنایا جاسکتا ہے مگر وہ بول نہیں سکتا اور لوگوں کی نظر میں اس کا وجود جان کنی کے عذاب میں مبتلا ایک سماجی کارندے کی سطح پر برقرار رہتا ہے۔

فکری سطح پر جس طرح ایوان ایلیج کا رخ رسمیت کی طرف اور بازاروف کا رخ آدمیت کی طرف تھا اسی طرح میکسم گورکی کے ناول دی مدر کے ہیرو کا رخ اشتراکیت کی طرف ہے۔ پلاگیا ملووا (Pelageya Nilovna) ہیرو پاول ولاسوف (Pavel Vlasov) کی ماں ہے اور اس کا مقام و مرتبہ بھی کسی ہیروانہ ہستی سے کم نہیں۔ وہ ایک مزدور عورت ہے جسے حقیقی طور پر ناول کے ہیرو ہی کی نہیں، تحریک آزادی سے وابستہ تمام محنت کشوں کی ماں ہونے کا استحقاق حاصل ہو جاتا ہے۔ اسی بنا پر وہ مزدوروں کو روحانی اخوت کے رشتے میں باندھے رکھتی ہے۔ انصاف پسندی اور انسان دوستی کا جذبا سے بصیرت سے ہمکنار کرتا ہے اور وہ لوگوں کو اس حقیقت سے آگاہ کرنے کے قابل ہو جاتی ہے کہ ”زندہ روح کو قتل نہیں کیا جاسکتا“ اور یہ کہ ”خون کا ساگر بھی صداقت کو نہیں ڈبو سکتا“۔^{۲۶} یہ عظیم آگہی اس کے بیٹے کی شخصیت میں بھی نظر آتی ہے جو جہالت کو ترک کر کے اپنے ضمیر کی آواز سنتا ہے، فیکٹری کے غلامانہ طریقوں پر سوالیہ نشان لگاتا ہے اور مزدوروں کی فلاح کے لیے

انقلاب کا کٹھن راستہ اختیار کرتا ہے۔

Crime and Punishment میں دوستوئسکی نے راسکولنی کوف (Raskolnikov) کی صورت میں ایسا ہیرو پیش کیا ہے جو اپنے زمانے کے انقلابی نظریات اور فاقین کی عملی کامیابیوں سے متاثر ہو کر غیر معمولی آدمی کا ایک تصور وضع کر لیتا ہے اور پھر خود کو غیر معمولی آدمی مان کر ایک سو دغور بڑھیا کو قتل کر دیتا ہے تاکہ اس کی بے اندازہ دولت کو اپنی اور دوسرے لوگوں کی بہتری کے لیے استعمال میں لاسکے مگر قتل کے بعد وہ شدید قسم کی روحانی خلش اور ضمیر کی کٹکٹش میں مبتلا ہو جاتا ہے اس پر بے ہوشی کے دورے پڑنے لگتے ہیں۔ یہ بات اس کے فہم میں نہیں آتی کہ جرم کا ارتکاب تو ہو گیا مگر یہ انسانیت کے لیے کیسے سو مند بنے گا۔

راسکولنی کوف کے حوالے سے غیر معمولی آدمی یا فوق البشر کا جو تصور سامنے آتا ہے وہ تاریخ کی سطح پر نیولین اور فلسفے کی سطح پر نطشے اور ہیگل کے تصورات سے جڑا ہوا ہے۔ نیولین کے حوالے سے راسکولنی کوف یہ جاننا چاہتا ہے کہ جب کوئی آدمی ایک قتل کرتا ہے تو اسے بطور مجرم سزا دی جاتی ہے لیکن جب یہی آدمی ہزار ہا لوگوں کو موت کے گھاٹ اتار دیتا ہے اور جملہ انسانی حدود کو پھلانگ جاتا ہے تو اسے کیونکر فاتح کا لقب دیا جاتا ہے؟ نطشے کا فوق البشر بھی معاشرے کی بہتری کے لیے جگ و دو نہیں کرتا۔ وہ اپنی ذاتی شان اور انفرادی بقا کے لیے طاقت کا اندھا جند استعمال کرتا ہے اور دنیا کو اپنے قدموں پر جھکانے کے درپے رہتا ہے۔ اس کے مقاصد انسانیت کی فلاح و بہبود اور تعمیر و ترقی کی نوع پر پورے نہیں اترتے۔ اپنی امانے کبیر یا حمزہ اراوہ کو پرکھنے کے حوالے سے راسکولنی کوف فوق البشری فلسفے کے ایک جز پر عمل پیرا نظر آتا ہے۔ جب وہ یہ تو چہ پیش کرتا ہے کہ شریفانہ خدمت پر منتج ہونے کی صورت میں جرم کا ارتکاب جائز ہے تو اس کا یہ نظریہ ہیگل سے مربوط ہو جاتا ہے۔^{۲۷}

راسکولنی کوف کے جرم کا نتیجہ انسانیت کے حق میں کسی اچھائی یا برائی کی صورت میں نہیں نکلتا بلکہ ایک آئینی سوال کی صورت اس کے سامنے آکر کھڑا ہو جاتا ہے کہ قاتل اور نجات دہندہ ایک ہی قالب میں کیسے سما سکتے ہیں؟ یہی تضاد راسکولنی کوف کو خود اپنی تعمیر کا سزاوارکرا دیتا ہے۔ قصہ مختصر راسکولنی کوف ایک ایسا گمراہ ہیرو ہے جو دوستوئسکی کے اس ضابطہ اخلاق کی نمائندگی کرتا ہے کہ جرم خیر کا وسیلہ نہیں بن سکتا اور یہ کہ ایسے تمام نظریات غلط ہیں جن میں اطلاق انسانی کا درس دیا گیا ہو۔ انسان خودی کے اثبات سے جتنی بھی طاقتوری

حاصل کر لے، وہ کائنات کی برتر قوت کے سامنے ہمیشہ ہیچ رہتا ہے۔

خودی کے رد و اثبات، انسانی جوہر کی موجودگی و ناپیدگی یا معاشرے کی نظروں میں ذات کے ہیچ و سرفراز ہونے کا معاملہ دوستوئفسکی کے ناول شوئس فرام انڈر گراؤنڈ کے ہیرو کے ساتھ بھی جڑا ہوا ہے جو تذلیل کی رو پر فخر خواہش میں مبتلا ہے، چاہے یہ خواہش فاعل کی سطح پر ہو یا مفعول کی سطح پر، ذلت اس کے لیے بمنزلہ ایک اعزاز کے ہے جو اسے طاقت و تسکین مہیا کرتی ہے۔

دراصل انڈر گراؤنڈ آدمی کا مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ وہ معاشرے سے علاحدہ رہنے میں تنہائی پاتا ہے مگر معاشرہ اس کے ذہن میں اور راستے میں موجود رہتا ہے۔ وہ خود کو دوسروں سے نیا و دہڑین سمجھتا ہے لہذا اعتماد سے کسی عمل کے لیے فیصلہ نہیں کر پاتا۔ بے عملی اس کے شعور کی شدید ترین حالتوں کی وجہ سے معرض وجود میں آتی ہے کیونکہ ہمتا کے اس تنوع کا تصور کر سکتا ہے جو کسی عمل کی انجام دہی سے پیدا ہو سکتے ہیں اور ان ممکنہ دلائل کا بھی جو اس کے خلاف دیے جاسکتے ہیں۔ انڈر گراؤنڈ آدمی کو معلوم و معلول کے قوانین بھٹکاتے ہیں لہذا وہ عمل سے پہلے بار بار تجربے کرتا اور تجزیے لگاتا ہے۔ دوستوئفسکی اس امر میں یقین نہیں رکھتا تھا کہ بے عملی بہترین حکمت عملی ہو سکتی ہے لیکن اس کا خیال تھا کہ متعین ذہن کے ساتھ عمل کرنے والا آدمی نیا و خطرناک ہوتا ہے عمل نہ کرنے والے آدمی سے جس کا ذہن متغیر و متحرک رہتا ہے غور کریں تو یہاں ناول کے ہیرو کے عمل کا جواز سراسر داخلی وابہ یا ذہنی احساس پر مبنی نظر آتا ہے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ اس کی تذلیل یا توقیر معاشرے کے لیے کسی حیثیت کی حامل نہیں تھی۔ دراصل ہیرو کی ساری ابتلا زندگی کی سچائیوں اور اچھائیوں کی مطلقیت میں یقین نہ رکھنے کے سبب تھی۔

ہیرو کے تصور کی بحث میں *The Idiot* کا پرنس میشکن (Prince Myshkin) بھی اپنے انداز کا ایک مثالی ہیرو ہے۔ جس میں بے ریاکی، سادگی اور سادہ لوحی کے اوصاف پائے جاتے ہیں۔ وہ کسی کے خلاف غم و غصہ نہیں رکھتا لیکن اس کا معاشرہ قدم قدم پر اسے استہزا کا نشانہ بناتا ہے کیونکہ وہ زندگی اور دنیا کے تضادات کو خاطر میں نہیں لاتا اور ہر کسی کے شر کو سہہ جاتا ہے۔ وہ ایک آدرشی ہیرو ہے جو معاشرے کی ریا کا رانہ فضا کو محبت اور خدمت سے مہلب کرنا چاہتا ہے اور فرد کو اس کا کھویا ہوا مقام واپس دلانا چاہتا ہے مگر معاشرہ اس آرزو کے بدلے میں اسے طرح طرح کی گفتگوں سے دوچار رکھتا ہے اور کم ترین خطابات سے نوازتا ہے

حال آنکہ وہ اخلاقی طور پر اس معاشرے سے ہزار گنا برتر اور بہتر اوصاف کا مالک ہے۔ وہ نہ احتجاج کرتا ہے نہ حق مانگتا ہے۔ وہ دل کا اتنا اچھا ہے کہ گنہگاروں اور مجرموں کے لیے بھی معافی کا خواستگار ہے۔ پرنس میٹکسن مسکئی اوصاف کا حامل ایسا ہیرو ہے جو مرگی کی بیماری سے صحت یاب ہو کر واپس آتا ہے تو زمانے کی ستائی ہوئی ایک بدچلن لڑکی نستا سیا کو اپنا دل دے بیٹھتا ہے مگر نستا سیا اس سے متاثر ہونے کے باوجود اپنی مشقمانہ طبیعت کے باعث خود کو ایک خبیثی تاجر کے ہاتھ بیچ ڈالتی ہے اور نتیجتاً اسی کے ہاتھوں ہلاک ہو جاتی ہے۔ میٹکسن جب جائے وادعات پر پہنچتا ہے تو نستا سیا کی بربادی پر از حد صدمہ محسوس کرتا ہے مگر اس کیفیت میں بھی قاتل کے لیے اس کی دروندی میں کمی نہیں آتی۔ یہ وہ مقام ہے جہاں دوستو ٹھسکی ایک رخ سے انسانی محبت کی معراج پانے میں کامیاب ہو جاتا ہے مگر میٹکسن کا کیا حشر ہوتا ہے اور اسے کیوں پسپائی نصیب ہوتی ہے، محمد مجیب کا تجزیہ بتاتا ہے کہ میٹکسن کا دوبا رہا پاگل ہو جانا اس کی ناکامی کی دلیل ہے جس میں خود دوستو ٹھسکی بھی شریک ہے کیونکہ نستا سیا کو خدا سے اور دنیا سے خوش نہ کر سکتا گویا یہ تسلیم کرنا ہے کہ دل کے بعض دکھ ایسے ہوتے ہیں جن کی دواسمیا کے پاس بھی نہیں ہوتی۔^{۲۸} دیکھا جائے تو میٹکسن کا کردار ماڈرن سوسائٹی کی بے حسی پر ایک طنز کی حیثیت رکھتا ہے جو اتنی تبدیل ہو گئی ہے کہ اس کے لیے محبت اور خیر کا سا وہ سائل بھی حماقت کی مسافرانہ سطح پر آ گیا ہے۔

ایسے اور یاس کی اسی فضا میں دوستو ٹھسکی کے ہیرو انسانی تقدیر اور انسانی فطرت کو فہم میں لانے کی کاوش کرتے ہیں۔ اس فضا میں الوہی قربت کی طلب بھی ایک تمثیل کے طور پر نظر آتی ہے جس کے عقب میں مرگی کی بیماری کا فرما تھی جو آئینی طور پر سکون اور خلل کا دو طرفہ اظہار سمجھی جاتی ہے۔ ایڈیٹ کی طرح خود دوستو ٹھسکی بھی اس بیماری میں مبتلا تھا۔ اس کے سارے ہیرو خود اس کی ذات کے بھاری بھر کم تھیلے سے نکلے ہیں۔ وہ جانتا تھا کہ بزدلانہ اور غلامانہ رویے ایک خفگی جو ہر کے طور پر انسان کی ذات میں موجود ہوتے ہیں۔ زندگی کی لائےیت اور روایت ان کو اور بھی فروغ دیتی ہے۔ ایسے میں فلاح و عظمت کا حصول کیسے ممکن ہو سکتا ہے؟ یہی وہ سوال ہے جس کے سبب اس کے ہیرو شخصی سطح پر دوئی یا ڈونگا ہی کا شکار ہو کر خیر و شر کے درمیان معلق رہتے ہیں اور جبر و اختیار کے اخلاقی معے کو حل نہیں کر پاتے۔ دوستو ٹھسکی کے ہیرو اسیری ذات کے مخالف میں حقیقت کی حدود کو جاننے کا جنون لے کر آگے بڑھتے ہیں۔ سبقت اور ترجیح ان کا مسئلہ ہے جو انھیں آسمان کی بلندی میں لے جاتی ہے تو کبھی پاتال کے اندھیرے میں۔ ان کا وجود زندگی کی مذموم و مجروح راہوں میں کہیں

اذیت کوئی کی علامت بنتا ہے تو کہیں ارادہ و عمل اور جزا و سزا کی کشش کا اعلامیہ۔ حق و باطل کے متعینہ نظریات سے ٹکرانے کا وصف کئی بار ان کو انٹینی ہیرو کی حدود میں لے جاتا ہے۔

اور اب بیسویں صدی کے ناولوں کے ہیرو ہمارے تجزیے کے منتظر ہیں۔ بیسویں صدی کے ناولوں میں پروست (Prosut) کے *Remembrance of Things Past* (۱۹۱۹-۲۷ء)، ہرمن ہسے (Hermann Hesse) کے *Siddhartha* (۱۹۲۲ء)، جیمز جوائس (James Joyce) کے *A Portrait of the Artist As A Young Man* (۱۹۱۶ء) اور *Ulysses* (۱۹۲۲ء)، ٹامس مان (Thomas Mann) کے *The Magic Mountain* (۱۹۲۳ء)، سکاٹ فزجرالڈ (Scott Fitzgerald) کے *The Great Gatsby* (۱۹۲۵ء)، فرانز کافکا (Franz Kafka) کے *The Trial* (۱۹۲۵ء)، ڈی ایچ لارنس (D.H. Lawrence) کے *Lady Chatterley's Lover* (۱۹۲۸ء)، سارتر (Jean Paul Sartre) کے *Nausea* (۱۹۳۹ء)، البر کامیو (Albert Camus) کے *The Outsider* (۱۹۴۳ء)، ارنسٹ ہمنگواے (Ernest Hemingway) کے *The Old Man and the Sea* (۱۹۵۰ء)، گنٹر گراس (Gunter Grass) کے *The Tin Drum* (۱۹۵۹ء)، سال بیلو (Saul Bellow) کے *Dangling Man* (۱۹۴۳ء)، *Adventures of Augie March* (۱۹۵۳ء) اور *Herzog* (۱۹۶۳ء) اور گبریل گارثیا مارکیز (Gabriel Garcia Marquez) کے *Love in the Time Of Cholera* (۱۹۸۲ء) کے ہیرو اسی طلب اور اسی جستجو کے غماز ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ سب ہیرو انسان کی حقیقت اور اس کے تدبیر و تقدیر کے احوال کے مطالعے میں خصوصی مدد فراہم کرتے ہیں۔

ہیرو کے تصور کی بحث میں *Swann's way* کا ہیرو و محبت کی ایک نئی اور گہری جہت کی بنیادیت کے حوالے سے بہت اہم ہے۔ سوان عورت باز ہے۔ وہ عورتوں کو اس روپ میں نہیں دیکھتا جس طرح کہ وہ حقیقی طور پر ہوتی ہیں۔ *Jethro's daughter* کی پینٹنگ میں چہرے کی ہلکی سی مشابہت کی بنا پر وہ اوڈت کی محبت میں مبتلا ہو جاتا ہے کیونکہ اس موازنے نے اس کے میلان طبع کے مطابق اوڈت کو اس کے لیے نیا وہ دلکش بنا دیا تھا حال آنکہ وہ اس قماش کی نہیں تھی جس طرح سوان کے متخیلہ نے اسے محسوس کیا تھا۔ جب سوان کو اس کے

جھوٹ کا پتا چلتا ہے کہ وہ کس طرح اس کی عدم موجودگی میں ایک طوائف کی طرح اپنے عاشقوں حتیٰ کہ مہمانوں تک کا سواگت کرتی ہے تو سوان کی محبت ایک المیہ رخ اختیار کر جاتی ہے۔ سوان کے ہیر واد تصوروں کے پیچھے یہ نکتہ کارفرما ہے کہ محبت انسانوں کو محصور تو کرتی ہے لیکن جب ان کے رنج کوئی روحانی رشتہ تخلیق نہیں کر پاتی تو یہی محبت شکوک و شبہات سے شروع ہو کر تھکن اور جھنجھلاہٹ کے احساس پر ختم ہو جاتی ہے۔

پروست کے ہیر وبنیا دی طور پر حسی طرز کا ذہن رکھتے ہیں۔ ان کی یادداشت کمال کی ہوتی ہے۔ دراصل پروست پر برگساں (Bergson) کے تصویروں کا اثر تھا جس کے مطابق ماضی اپنے تمام ترکوشوں سمیت ہمیشہ محفوظ رہتا ہے اور اسے ادراک کے وسیلے سے مکمل طور پر حال میں لایا جاسکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پروست کے ہیر و برگساں کے ”آرادی حافظے“ سے گہری مطابقت رکھتے ہیں۔ وقت کے ابعاد میں ماضی کی باز آفرینی کو ترجیح دینا اور لاشعور سے یادوں کی تفصیلات کو کھینچ کر باہر لے آنا، ان کا وصف خاص ہے جس سے ماضی حال کا حصہ بن کر روشن اور متحرک ہوا اٹھتا ہے۔ سوان ایسا ہی ہیر و ہے جس کے عمیق اور وسیع حافظے کو یورپی ادب میں بطور مثال پیش کیا جاتا ہے۔

ہرمین پوسے نے اپنے ناول میں سدھارتھ نام کے ایک برہمن زادے کو ہیر و کے طور پر پیش کیا ہے جو اکتسابی علم اور اصل حقیقت کے مابین تضاد پاتا ہے تو آگہی کی جستجو اسے نفس کی مختلف منزلوں کی طرف لے جاتی ہے جن سے گزر کر وہ حیات و کائنات کے رموز کو خود پر منکشف کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے اور دکھ پر فتح پا لیتا ہے۔ بقول وزیر آغا اسے وہ ملکوتی اور معنی خیز مسکراہٹ حاصل ہو جاتی ہے جو جاننے اور پہچاننے کے عمل سے پیدا ہوتی ہے۔^{۲۹}

سدھارتھ کے نروان کا بنیاد نکتہ یہ ہے کہ حقیقت کی تلاش میں اقتدا کے بجائے تجربے کی اصلیت کو بنیاد بنانا چاہیے۔ سدھارتھ کو بدھ کی تعلیمات متاثر کرتی ہیں۔ وہ بھی تناسخ کے چکر سے آزادی چاہتا ہے مگر وہ بدھ کا چیلہ نہیں بنتا کیونکہ وہ اسی لذت کا متلاشی ہے جو گوتم بدھ کو حاصل ہوئی تھی۔ اس لیے وہ اپنی مکتی کا راستہ خود تراشتا ہے اور سطح کی تیراکی کے بجائے تہہ کی غواصی کو ترجیح دیتا ہے۔ یوں وہ آگہی کے رنج کو اپنی ذات کی طرف موڑے رکھتا ہے۔ جب وہ دریا عبور کرتا ہے تو عورت کا بدنی تجربہ اسے اپنی طرف کھینچتا ہے۔ مکلا ایک نرنگی ہے جو اسے سکھاتی ہے کہ اختلاط کافن کیا ہوتا ہے اور عورت کی مہربانی میں کیسے رموز پنہاں ہوتے ہیں۔ وہ اسے حصول

زر پر اکساتی ہے۔ تپسیا و تفکر کا راستہ عیش و مستی کی طرف مڑ جاتا ہے اور مایا جال سدھارتھ کو دبوچ لیتا ہے حتیٰ کہ میں برس گزر جاتے ہیں۔ ایک رات خواب میں اسے کلا کے طلائی پنجرے میں ایک مرا ہوا پرندہ نظر آتا ہے۔ اندر کے اس دلگیر اور تنہی اشارے کی بدولت ترغیب و تحریر کا ہالہ ٹوٹ جاتا ہے اور اس پر متلی کی کیفیت وارد ہوتی ہے۔ گیان کی جستجو میں وہ ایک بار پھر دریا عبور کرتا ہے اور کنارے پر داسودی کی معیت میں ایک جھونپڑی بنا کر رہنے لگتا ہے۔ یہاں دریا اور وقت کی مماثلت اس پر آشکار ہو جاتی ہے۔ پانی اس سے باتیں کرنے لگتا ہے۔ اس پر سارے عقدے وا ہو جاتے ہیں اور وہ ’’اوم‘‘ کو پا لیتا ہے قمر جمیل لکھتے ہیں:

سدھارتھ روح کی دنیا سے حواس کی دنیا تک پہنچتا ہے اور آخر میں یہ دونوں دنیا میں مل کر
ایک ہو جاتی ہیں اور یہاں وقت ہوتا ہے جب سدھارتھ اس دریا کے کنارے ہوتا ہے جو ان
دو دنیاؤں کے درمیان بہتا ہے۔^{۳۰}

دریا معرفت کی علامت ہے اور اس کلیت کو ظاہر کرتا ہے جو حاضر و غائب کے بیک وقت مشاہدے سے حاصل ہوتی ہے۔ دریا کے کنارے پر سدھارتھ کا ڈیرہ ڈالنا اور اس کے دونوں کناروں یعنی حقیقت کے دونوں رخوں سے منسلک رہنا انتہائی معنی خیز ہے۔ گویا سدھارتھ نے وہ پُل بنا لیا ہے جو ایک کنارے کو دوسرے کنارے سے ملاتا ہے۔ درحقیقت یہ پُل زمان و مکاں کی قید سے آزاد اس ذہنی و تخلیقی سکون کا غماز ہے جس کی تمنا ہر من پسے کو تھی۔ آصف فرخی کا کہنا ہے کہ دریا زندگی کی علامت ہو سکتا ہے کہ سدھارتھ اس کے کنارے جھونپڑی ڈالے بیٹھا ہے۔ بازار سے گذر رہا ہے مگر خریدار نہیں ہے۔ سلیم احمد کے نزدیک یہ دریا وقت ہے، زندگی اور موت کے درمیان جد فاصل ہے۔^{۳۱}

سدھارتھ کے ہیروانہ تصور میں دریا کی معنویت ایک کلید کا درجہ رکھتی ہے۔ بلاشبہ سدھارتھ فلسفیانہ سطح کا ایک علامتی ہیرو ہے جو موجود و ناموجود، زندگی و موت اور حواس و روح کی یکجائی سے انسانی آگہی کے عمل کو تکمیل سے ہمکنار کرتا ہے اور حدود و وقت کو پھلانگ جاتا ہے۔

ہیروانہ تصور کی تفہیم کے سلسلے میں جیمز جوائس کے ناولوں کا مطالعہ بھی مفید نظر آتا ہے۔ A Portrait of the Artist As A Young Man کے ہیرو سٹیفن ڈیڈلس کے کردار میں اژان اور پرواز کی مختلف صورتیں اور نمائشیں ایک موئف کے طور پر دکھائی دیتی ہیں مثلاً وہ یونیورسٹی کے کتب خانے کی سیڑھیوں

پر کھڑے ہو کر اپنے سر پر اڑتے ہوئے پرندوں کو دیکھتا ہے یا پانی میں کھڑے ہو کر مجھ پر واز پرندوں کا مشاہدہ کرتا ہے یا وہ اجنبی لڑکی جس کے سر اپنے میں اسے ایک انوکھے اور خوش نما پرندے کی شباہت محسوس ہوتی ہے۔ یہ لمحہ اپنی فنی (epiphany) کا وہ لمحہ ہے جسے جوائس نے روحانی انکشاف سے تعبیر کیا ہے اور جو کسی آواز، اشارے یا خیال کی صورت میں اچانک طلوع ہوتا ہے اور فرد کو اس بحران سے نجات دلاتا ہے، جس میں وہ ایک عرصے سے مبتلا ہوتا ہے۔ سٹیفن ڈیڈلس ایک آرٹسٹ ہے۔ وہ حسن اور آرٹ کے جوہر کا متلاشی ہے۔ اپنے جمالیاتی نظریے کے مطابق وہ حسن کو صداقت اور صداقت کو حسن کا بدل سمجھتا ہے۔ اس کے فن کا اظہار اس کی اڑان میں ہے مگر اس کا ماحول اور اس کے اطراف کے لوگ اس کی عقابی پرواز پر بندشیں عائد کرنا چاہتے ہیں مگر وہ اپنی روح کو اس جال سے آزاد کرانے کا متنی ہے جو آئرلینڈ کے باسیوں کا بنا ہوا ہے۔

سٹیفن ڈیڈلس (Stephen Dedalus) کے ہیروانہ تصور میں ڈیڈلس اور اکارس کی یونانی اسطورہ کا عمل دخل صاف طور پر دکھائی دیتا ہے۔ ڈیڈلس جزیرہ کریم کا باصلاحیت معمار تھا، جس نے مینوس بادشاہ کے حکم سے ایک آدم خور عفریت کو قید کرنے کے لیے ایک بھول بھلیاں تیار کی تھی جس میں داخل تو ہوا جا سکتا تھا مگر اس سے فرار ناممکن تھا۔ اتفاق دیکھیے کہ بادشاہ کی مخالفت کے باعث خود ڈیڈلس کو اپنے بیٹے اکارس کے ہمراہ اس بھول بھلیاں میں محصور ہونا پڑا۔ ڈیڈلس نے اپنے بیٹے پر واضح کیا کہ زمینی اور بحری راستے تو بادشاہ کی نگاہ میں ہیں البتہ فرار کے لیے کھلے آسمان کا راستہ اختیار کیا جاسکتا ہے۔ لہذا وہ دونوں موم کے مصنوعی پروں کے سہارے جزیرہ کریم سے نکل بھاگے۔ ڈیڈلس نے بیٹے کو ہدایت کی کہ زیادہ اونچا نہ اڑے ورنہ سورج کی گرمی پروں کو پگھلا دے گی مگر اکارس نے باپ کی حکم عدولی کی اور اپنے جوش میں اوپر ہی اوپر اڑنا چلا گیا۔ نتیجتاً اس کے پر جل گئے اور وہ سمندر میں گر کر ہلاک ہو گیا۔ جوائس نے علامتی طور پر اس اسطورہ کو یوں برتا ہے کہ ڈیڈلن ایک جدید طرز کی بھول بھلیاں ہے، ایک قید خانہ ہے جس سے سٹیفن کو ہر حال میں فرار ہونا ہے۔ کیتھرین لیلی گیبز (Katherine Lily Gibbs) کا کہنا ہے کہ سٹیفن کے لیے یہ شہر روحانی طور پر کٹی پھٹی، گرد آلود اور مفلوج و مقید دنیا کی نمائندگی کرتا ہے۔^{۳۲} لہذا ایک طرف اس کی شناخت اپنے نام یعنی ڈیڈلس کی مناسبت سے ایک صنایع یا ایک فنکار کے طور پر قائم ہوتی ہے تو دوسری طرف ڈیڈلس کے بیٹے اکارس (Icarus) کی بدبختی اور بغاوت کے ساتھ بھی ہم رشتہ ہو جاتی ہے۔ سٹیفن ڈیڈلس کی مہم جوئی اپنی فطرت میں ذہانت اور جذبے کے

مرکب رنگوں کی زائیدہ ہے۔ لہذا یہاں ناول کے ہیرو اور متھ کے ہیرو کو ایک دوسرے کے پہلو پہ پہلو رکھ کر ماضی اور حال کا تقابل کیا جاسکتا ہے۔

ہیروانہ تصور کے سلسلے میں ٹامس مان کے *The Magic Mountain* کا ہانس کاس ٹورپ (Hans Castorp) بہت اہم ہیرو ہے مگر *Death in Venice* اور *Doctor Faustus* کے ہیرو بھی نظر انداز نہیں کیے جاسکتے۔ ڈیپتھ ان وینس کا ہیرو ایشن باخ (Aschenbach) بچی عمر کا ایک فنکار ہے جو وینس میں تعطیلات گزاری کے لیے اپنے اہل خانہ کے ساتھ آتا ہے۔ یہاں ساحل پر وہ ایک ٹوئیزلز کے کو دیکھتا ہے، اس کا تعاقب کرتا ہے اور سامرا دن فریشتگی کے عالم میں اسے تکتا رہتا ہے۔ اس کا حسن اسے اس قدر لہاتا ہے کہ وہ اس کی محبت میں مبتلا ہو جاتا ہے اور بالآخر اسی شہر میں ایک وبا کی لپیٹ میں آکر مارا جاتا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ ایشن باخ کی محبت علامتی انداز کی ہے جو نہ صرف زندگی اور جوانی کے حسن و جمال سے محبت کرنے کے مترادف ہے بلکہ اس ہلاکت اور زگسیت سے بھی مربوط ہے جو فنکار کی ذات اور اس کے جمالیاتی تجربے میں مستور ہوتی ہے۔ ٹمس الرحمان فاروقی نے سال بیلو کے حوالے سے ناباکوف (Nabokov) کی *Lolita* کے ہیرو کا موازنہ ایشن باخ سے کیا ہے جس سے اس کردار کی فکری جہت اور بھی نمایاں ہو جاتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

اگرچہ دونوں (ناولوں) میں ایک معرخص اپنے سے کم عمر شخص (لولیتا میں لڑکی اور وینس میں موت میں لڑکا) کے لیے غیر معمولی جنسی خواہش سے مغلوب ہو جاتا ہے لیکن ناباکوف کے ہمبرٹ کی داخلی زندگی ایک فحش لطیفے کی سطح پر ہے جب کہ مان کے آشن باخ کی فحش زندگی قطعہ کے بیان کردہ پولو اور ڈائیونیسیس Dionysus کی روحانی اور کائناتی کشش کا اظہار ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ سال بیلو کا یہ تجزیہ بالکل درست ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ناباکوف کا مرکز کی کردار یونانی صمیات کی یاد دلاتا ہے جس کا جسم انسان کا ہے لیکن سراور پاؤں بکرے کے ہیں اور مان کا مرکز کی کردار ایک المیہ کردار ہے جو آدم اور زغیب اور بیو ط کی علامت بن جاتا ہے۔^{۳۳}

Lolita کے لیے ہمبرٹ (Humbert) کے جذبات میں شہوانیت کا عمل دخل صاف نظر آتا ہے مگر وہ اسے محبت کا نام دیتا ہے۔ وہ ایک ایسا کردار ہے جو اپنے اعمال میں اخلاقیات کے اصول کو خاطر میں نہیں

لائٹن بائیں کا معاملہ اس سے مختلف ہے۔ وہ جسمانی طور پر بیمار ہے مگر اس کی بیماری روح تک جاتی ہے۔ فنکار کے تقدیر کی المناکی کے حوالے سے لائٹن بائیں کا ایک موازنہ خود ٹامس مان کے ڈاکٹر فائوسٹس سے بھی بنتا ہے جو سٹلس کی بیماری اور پیناٹوکی سمفنی کے مابین آرٹ اور شریکے رشتہ باہم کی ایک علامت بن کر ابھرتا ہے۔ میجک ماؤنٹین میں بھی بیماری علامتی طور پر اپنے عہد کی فضا سے منطبق ہو جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ لیوس مھورڈ نے اسے ”بیماری کی اڈیسی“^{۳۳} کا نام دیا ہے۔ اس اڈیسی کا ہیرو ہانس کاس ٹورپ بیماری کے حق میں ہے اور اسے روحانی بحران سے نکلنے کا ایک عندیہ سمجھتا ہے۔ سیٹھان شیلگر کا کہنا ہے:

جن اشخاص کے اذہان تازہ کار خیالات سے آباد ہوتے ہیں یا جن کو خدا کائنات کی گتھیاں سلجھانے والا خاص دماغ ودیعت کرتا ہے، انہی کی طرف امراض کے جراثیم بھی خود بخود بڑھنے لگتے ہیں۔^{۳۵}

ہانس کاس ٹورپ جب اپنے عم زاد اور دوست جو شمس سے ملنے کے لیے سینی ٹوریم جاتا ہے جو وہاں زیر علاج ہوتا ہے تو بیماری کی ترغیب ایک تخلیقی اور روحانی ہلہ بن کر اسے اپنی طرف کھینچ لیتی ہے اور اسے مریض بن کر سینی ٹوریم کے میکاکی ماحول میں سات برس تک رہنا پڑتا ہے۔ سینی ٹوریم میں وقت ٹھہرا ہوا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے ہر شے اس کی ابدی دنیا میں ڈوبی ہوئی ہے۔ سینی ٹوریم کے اندر علالت سے موت تک کے دلدوز منظر ہیں تو باہر پہاڑوں کا فطری حسن ہے۔ ہانس کاس ٹورپ کے لیے سینی ٹوریم ایک جامع ثابت ہوتا ہے۔ اسے مختلف زبانوں، نسلوں اور منفرد مزاجوں کے مریضوں سے متعارف ہونے اور ان کی رنگ برنگی جذباتوں، تضادوں بحر میوں اور ابتلاؤں سے بھری ہوئی گفتگو سننے کا موقع ملتا ہے، جس سے اس کے ذہنی افق میں اخلاقی اور روحانی لحاظ سے کشادگی پیدا ہوتی چلی جاتی ہے۔ اس پر باور آتا ہے کہ یہ سینی ٹوریم نہیں، بیمار اقدار کا ایک زنداں ہے جس میں انسانی زندگی روحانی توانائی سے محروم ہو کر سسک رہی ہے اور فلاکت و ہلاکت کی تصویر بنی ہوئی ہے۔ بلاشبہ سینی ٹوریم ایک ایسی کائنات اصغر کی تمثیل نظر آتا ہے جس میں یورپ کی مدقوق و مسلول دنیا کا ہر نمائندہ بستر علالت پر پڑا ہے اور خون تھوکتے ہوئے زندگی کی جگہ لڑ رہا ہے مگر اس جگہ کے بچ ہانس کاس ٹورپ ایک ایسا ہیرو بن کے ابھرتا ہے جسے بیماری، موت، تقدیر، تہذیب، تاریخ اور زمان و مکان سے جڑے ہوئے سوالات کی تفہیم ایک بے پایاں بلوغت سے ہمکنار کرتی ہے اور وہ ابدیت کے اس احساس کو چھونے میں

کامیاب ہو جاتا ہے جو کسی کو کم ہی نصیب ہوتا ہے۔

بیسویں صدی کے امریکی ناولوں میں سکاٹ فٹز جیرالڈ کے ناول *The Great Gatsby* کے ہیرو کو روایت اور تخیل کی آمیزش کے اعتبار سے ناقابل فراموش حیثیت دی جاتی ہے۔ گٹسبی (Gatsby) ایک المیہ ہیرو ہے جو مختلف ذرائع سے بہت سی دولت اکٹھی کر لیتا ہے تو اپنی تنہائی کو دور کرنے کے لیے ہر ہفتے ایک پُر تعیش تقریب کا اہتمام کرتا ہے جس سے اسے کافی شہرت مل جاتی ہے۔ دھیرے دھیرے وہ اپنے اثر و رسوخ کو بڑھاتا چلا جاتا ہے۔ امراس کی پارٹیوں میں تو شریک ہوتے ہیں مگر اسے ایک مٹھک کردار جان کر اپنے مقاصد کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ اس کے خوابوں کا مرکز اونچے درجے کی ایک شادی شدہ خاتون ڈیزی بوکانن ہے جسے وہ حاصل کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ تمام تر کاوشوں کے باوجود اس کی محبوبہ کا طبقہ اسے قبول نہیں کرتا۔ وہ اس طبقے کی سماجیات اور اس کی رازداریوں کو سمجھنے اور انھیں بروئے کار لانے کی کوئی ایسی کوشش نہیں کرتا جو اس طبقے میں اس کے لیے جگہ پیدا کر سکے۔ جس طریقہ کار کے ساتھ وہ معاشرے سے الجھتا ہے اس میں معاشرہ فہمی کا کوئی شعور دکھائی نہیں دیتا۔ گٹسبی بی کی موت بھی بڑے دردناک حالات میں وقوع پذیر ہوتی ہے۔ اسے ایک موٹر خانے کا مالک اس وقت کوئی مار کر ہلاک کر دیتا ہے جب وہ ٹالاب میں غسل کر رہا ہوتا ہے۔ پانی کے اندر گٹسبی بی کی موت ایک علامتی انداز بھی رکھتی ہے۔ دھیان فو رائی ایس ایلٹ کی نظم ”ویسٹ لینڈ“ کے ایک حصے ”تھہ بائی وائر“ کی طرف جاتا ہے۔ اسی طرح اس کے جنازے پر بارش کے برسنے میں رمزیہ ہے کہ اس کا وجود آنسوؤں سے دھل کر پاک ہو گیا ہے۔ عیسوی سماج میں پانی اپنے تھمیری وصف یعنی جسمہ دینے کے حوالے سے ایک مذہبی جہت بھی لیے ہوئے ہے۔ کتنے دکھ کی بات ہے کہ صرف تین آدمی گٹسبی بی کے تابوت کو کندھا دینے کے لیے آتے ہیں۔ اس لحاظ سے اس کا مقدر بڑھے گوریو جیسا ہے۔ ناول کا بیان کا اس کے جنازے میں شرکت کے لیے کئی لوگوں کو خط لکھتا ہے مگر کوئی بھی اس کی موت کو اہمیت نہیں دیتا۔ گٹسبی بی کی المناک تباہی سے باور آتا ہے کہ جو لوگ خالصتاً مادی اقتدار کی اساس پر مثالیت کو قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں بالآخر انھیں اسی مغالطے اور وابہ کے باعث سزا ملتی ہے۔ گٹسبی بی کو بھی اپنے کیے کی سزا بھگتنا پڑتی ہے۔ اپنے امیڈیل یا الوژن کو دولت کی جمع آوری سے پورا کرنے کے حوالے سے گٹسبی بی ایسا ہیرو ہے جسے علامتی طور پر ”ایک مکمل امریکی تجربہ“^{۳۶} کہا جاسکتا ہے۔

گئیس بی کو امریکی خواب پر ایک تنقید بھی قرار دیا گیا ہے بلکہ یہ تک کہا گیا ہے کہ وہ بذاتِ خود امریکا ہے۔^{۳۷} گئیس بی کے اپنے خواب اور امریکا یا امریکیت کے روایتی خواب میں خاصا فرق ہے۔ امریکی خواب دولت اور جوانی میں نمود پاتا ہے جب کہ گئیس بی کا اپنا خواب ڈیزی بوکانن (Daisy Buchanan) کی تمنا کی حمیت سے مشروط ہے۔ یہ حسن اور معصومیت سے آمیز ایک تجریدی خواب ہے۔ ماتھا لوجی کے نظام میں عورت منعجائے آگئی پر مبنی اس کلیت کی نمائندگی کرتی ہے جس کے لیے ہیر و سفر اختیار کرتا ہے۔ جوزف کمپ بل نے لکھا ہے کہ عورت دیو مالائی ہیر و کی حواسی یا اخلاقی مہم کو ترفع دینے کے لیے ایک مددگار کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس حوالے سے واضح ہوتا ہے کہ دیو مالائی ہیر و کی تلاش کا حاصل عورت کی محبت ہے۔ بطور ایک متلاشی یعنی quester کے گئیس بی کا دیو مالائی آئیڈیل بھی یہی عورت ہے۔^{۳۸} گئیس بی کا سفر اپنے ابتدائی مرحلے ہی سے اسطوری ہیر و کے راستے پر گامزن رہتا ہے اور موت تک اپنی مثالی و ماورائی کیفیت کو برقرار رکھتا ہے۔ تا آنکہ اس کا کردار انسان اور دیوتا کی مرکب سطح پر نظر آنے لگتا ہے۔ اسی باعث گئیس بی کو اپنی نوع کا ایک کلچر ہیر و بھی کہا گیا ہے اور ایک نیا معاشرتی کردار بھی۔

(طریق سندیلوری ۵۹۹)

مغربی مآول میں ہیر و کی بحث میں برطانوی ہیر و ڈی ایچ لارنس کے مآول اس لیے اہم ہیں کہ ان کے ہیر و انسانی روابط میں اپنی بشریت اور سالمیت کا اظہار فطری شعور کے ساتھ کرتے ہیں۔ لیڈی چیپٹر لیز لور میں کوئی چیپٹر لے کا عاشق اولیور میلرس (Oliver Mellors) ایسا ہی ہیر و ہے جسے لارنس نے اپنے تصور انسان کے مطابق خون کی عمیق ترین ہستی اور تسلسل حیات کو جنم دینے والی ایک برہنہ ذات کے طور پر پیش کیا ہے۔ پوشیدہ تعلقات کی تہوں کو کھولنے کے باعث لارنس کے تصور انسان پر سخت تنقید کی جاتی ہے اور اسے Dark Gods کے مسیحا کا لقب دیا جاتا ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ لارنس فرد کو روزمرہ کے مہلک اور مرہضانہ ماحول سے نکال کر اس کی شفا بخشی کا اہتمام کرنا چاہتا تھا۔ میلرس اسی تصور کی نمائندگی کرتا ہے۔ خود لارنس کے نزدیک میلرس ”اس فطری آدمی کا نمونہ ہے جسے وہ زندگی میں چلتے پھرتے دیکھنا چاہتا تھا“۔^{۳۹}

میلرس ایسا ہیر و ہے جو جذبات و احساسات کے اس قدیمی شعلے کو بجھنے نہیں دیتا جو خلقی طور پر انسان کے بطون میں موجود ہوتا ہے۔ ہر چند کہ میلرس کا تعلق مزدور طبقے سے ہے اور وہ صنعتی نظام کے استحصال کی پریشانیوں سے الگ نہیں مگر وہ ایسا آدمی ہے جس نے بڑی حد تک معاشرے کے مصنوعی، فراری اور تجریدی دباؤ

سے آزادی حاصل کر لی ہے۔ میٹرس اور کوئی کے معاہدے سے باور آتا ہے کہ لارنس جنسی وظیفے سے زندگی کی توقیر و تحسین میں اضافے کا خواہاں تھا۔ وہ جنس اور حسن کو ایک مربوط اکائی میں ڈھالنا چاہتا تھا۔ ڈاکٹر محمد یاسین کے بقول وہ اس کثیف پردے کو ہٹانا چاہتا تھا جو عورت اور مرد کے مصمم تعلق پر پڑا رہتا ہے۔^{۴۰} لارنس جانتا تھا کہ انسانی جسم کی ساخت میں تغیر نہیں آسکتا لہذا جسم اپنے لمس میں کبھی فریب دہی کا مرتکب نہیں ہو سکتا۔ یہی وہ فہم تھا جس کی بنا پر وہ ذہن کی بہ نسبت جسم کی اصلیت کو ترجیح دیتا تھا اور اس کے فطری بہاؤ کو تسلیم کرتا تھا۔ اس کا خیال تھا کہ ”ذہن غلط راہوں پر جا سکتے ہیں مگر خون ہمیشہ سچ بولتا ہے۔“^{۴۱} اس نظریے کی رو سے صاف نظر آتا ہے کہ کلینفورڈی جس جسم ہونے کے بجائے محض ایک تاجر اندہ دماغ ہے جو کھوکھلی برتری کے کوڑھ میں مبتلا ہے جب کہ میٹرس اشرافیہ کی نظر میں نچلے طبقے کا ”غیر مہذب آدمی“ اور ”بدی کا مظہر“ ہو کر بھی زندگی کی امنگوں اور توانائیوں سے مالا مال ہے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ وہ وکٹوریہ عظیمیات کی شجر اور بانجھ فضا میں ٹھوکا سرچشمہ اور جسم کی پُراسرار دنیاؤں کا اعلامیہ ہے۔ کہا جاتا ہے کہ لارنس کو ایسے ہی جبلی سطح کے ہیرو کی جستجو تھی۔ مظفر علی سید کا کہنا ہے کہ لارنس کو اپنے دور میں کسی زیر دست ہیرو کی تلاش تھی اور ناول اس کشش کا اور اس کشش کے ایسے کا اظہار نہ کر سکا اسے پسند ہی نہیں آتا تھا۔^{۴۲} میٹرس ان معنوں میں حسیاتی ہیرو ہے کہ وہ اپنی سوسائٹی کے مرض سے آگاہ ہوا و زندگی کی اصل خوشی کی طرف لوٹنے کا منتظر ہے۔

پروفیسر سید علی نقی

بیسویں صدی کے مرکزی اور کبیری کرداروں پر کافکا کے ہیروؤں نے کسی نہ کسی حوالے سے اپنا اثر ضرور مرتب کیا ہے، چاہے یہ حوالہ تحصہ ذات اور تقلیب وجود کا ہو یا روحانی تعویذ اور سزائے مرگ کا۔ اس ضمن میں *The Trial* کے جوزف کے (Joseph K) کو بھلا کیسے فراموش کیا جاسکتا ہے۔ وہ ایسا کردار ہے جو بطور ایک بینک اہلکار کے خود کو بیوروکریسی کی دنیا کے اندر محفوظ و مامون سمجھتا تھا مگر ایک دن علی الصبح دوا جنسی وارد ہوتے ہیں اور اسے جرم کی وجہ بتائے بغیر زیر حراست ہونے کا حکم سناتے ہیں۔ اس کو کبھی پتا نہیں چلتا کہ اس پر عائد کردہ الزامات کی تفصیل کیا ہے، بالکل جیسے کاسل کے ہیرو کو اس طاقت کا علم نہیں ہو پاتا جو مقامی قلعے کے کوائف جمع کرنے کی راہ میں ہمیشہ مزاحم رہتی ہے اور بطور مساحت کار اسے اپنی ذمہ داری سے عہدہ بر آئیں ہونے دیتی۔ دی ٹرائل کا ہیرو بھی عدالت کی ماورائی کارروائی پر کوئی اختیار نہیں رکھتا۔ اس کی مزاحمت زبانی احتجاج سے اوپر نہیں اٹھ پاتی۔ حکام بالابک رسائی کی ہر کوشش بے کار جاتی ہے۔ جوزف جس کا ذب و بیگانہ

سماج میں رہتا ہے خود اس کی خصلت بھی اسی سماج جیسی ہے۔ اس کی رہائی کے لیے نئے سماج کسی اجتماعی جدوجہد کی ضرورت محسوس کرتا ہے اور نہ وہ سماج سے کسی طرح کی مدد مانگتا ہے۔ بطور فرد اس کی اپنی مدافعت میں بھی کوئی زور نہیں۔ لہذا جب سزا پر عمل درآمد ہو کے رہتا ہے جو پہلے ہی سے طے شدہ ہے تو اس پر یورو کرپسی کے مکروہ کردار اور عدالتی نظام کے تشدد کا راز کھلتا ہے۔ جوزف کی موت کو کتے کی موت سے بڑھ کر کسی اور چیز سے تشبیہ نہیں دی جاسکتی۔ اپنی موت پر جوزف کا تہرہ خود اس کے وجود کو نامعتبر ثابت کرتا ہے۔ مارکس نے کہا تھا کہ حقیقی وجود کے ساتھ اس کے یورو کرپک وجود کے مطابق ہی سلوک ہوتا ہے۔^{۴۳} جوزف کے ساتھ بھی ایسا ہی سلوک ہوا۔ اس کی موت پر سوال اٹھتا ہے کہ آخر اسے زندگی کیوں دی گئی تھی اور پھر موت سے ہمکنار کیوں کیا گیا تھا۔ حراست سے لے کر ہلاکت تک کے سچ جوزف آسمیت کی جس غیر ہوادار اور نیم تاریک فضا میں مقید رہتا ہے اس کی بنا پر اسے کافکا کی ہیرو سے بہتر نام نہیں دیا جاسکتا۔ کافکا کے لیے ہیرو کی موت ایسی متبادل قوت کا وسیع رکھتی ہے جو ہر مادی اور غیر مادی کرب پر غالب آکر نجات کا اعلامیہ بن جاتی ہے۔ دی میٹا مورفوسس میں کایا کلپ، دہشت اور مذلت کی جو غلیظ اور بے رحمانہ فضا دکھائی گئی ہے اس میں بھی ہیرو کی موت خود اس کے لیے اور اس کے کنبے کے لیے سکون و اطمینان کا پیغام بن کر فارو ہوتی ہے۔ گرگر سمسہ کا کاروبار میں بدلنا اور جوزف کا عدالت کے ہاتھوں خوار و زلیوں ہو کر مرجانا، زمینی سے لے کر آسمانی، ہر سطح کا استعمارانہ نظام کے اندر انسان کی نامرادی اور بے بسی کو ظاہر کرتا ہے۔ کافکا نے ایک فنکار کے طور پر خود کو اپنے دور کی منفیت اور حقیت میں جذب کر لیا تھا، اس کے ہیرو بھی ایک وسیع تر زمانی سطح پر اس منفیت اور حقیت کے اندر بے شری کی مثال ہیں۔

جوزف کی بے شری زندگی پر نظر ڈالیں تو وہ انسانی تعلقات اور انسانی خصوصیات سے عاری ایک کھوکھلا وجود ہے جس کی حقیقی شخصیت اور ملازمانہ شخصیت کے بیچ افتراق کا پردہ حائل ہے۔ جوزف کے لیے زیر حراست لائے جانے کا غیر متوقع واقعہ بہت اٹوکھا ہے۔ یہ واقعہ اسے جھنجھوڑ کر رکھ دیتا ہے اور اسے اپنی بیگانگی کے خول سے باہر نکالتا ہے جو اس کی حقیقی فردیت کے گرد بنا ہوتا ہے۔ جوزف بینک میں ہر وقت تیار رہتا تھا۔ وہاں اس کے خدمت گار تھے۔ ٹیلی فون سامنے پڑے ہوتے۔ کلائنٹ اور کلرک کام کی غرض سے آتے مگر مصروفیت کے باوجود اس کا دماغ باخبر رہتا۔ اگر یہ صورت حال بینک میں پیش آتی تو وہ اس پر قابو پا لیتا مگر یہ واقعہ تو بینک کی زندگی سے

باہر پیش آیا تھا اور اس کا حل بھی اسے باہر ہی تلاش کرنا تھا۔ باہر کی دنیا اس کے لیے اجنبی تھی جس کے لیے وہ قطعی طور پر تیار نہیں تھا۔ گویا اس کی ذات ایک دہشت ناک سچائی کے رویہ و آگئی تھی جو بالآخر اسے ایک لایعنی موت سے ہمکنار کرتی ہے۔ جوزف کا جرم کیا تھا، وہ کون سی عدالت تھی جس میں اس کا مقدمہ چلایا گیا تھا اور وہ کون سا قانون تھا جس کے تحت اسے موت کے گھاٹ اتارا گیا تھا۔ یہ سارا ٹرائل ہی لایعنی ہے۔ ٹرائل جس عدالت میں کیا گیا، اس کو سمجھنے کے لیے مختلف نقطہ ہائے نظر کے ناقدین کی طرف سے جو تعبیرات پیش کی گئی ہیں ان کا لب لباب یہ ہے:

- ۱۔ نفسیاتی نقطہ نظر کے نقادوں کے مطابق عدالت کا فکا کی فوق انایا سپرا ایگو کا اشاریہ بھی ہے اور ایک طرح سے اس کے متشدد باپ کی تجریدی علامت بھی۔
- ۲۔ الہیاتی نقطہ نظر کے نقادوں کے نزدیک عدالت ایک وسیع تر الوہیت کی علامت ہے۔ جس کے سیاق و سباق کو انسان کبھی احاطہ فہم میں نہیں لاسکتا۔
- ۳۔ وجودیاتی نقطہ نظر کے ناقدوں کے خیال میں عدالت بدخواہی اور بے رحمی سے مشتق ہے اور فی الاصل بے سمت زندگی کی لایعنیت کی علامت ہے۔^{۴۴}

۶۰۴
فیق سندیلیری

جوزف اپنے ہیروانہ تصور میں صاف طور پر وجودی ہیرو نظر آتا ہے، ایسا وجودی ہیرو جس پر سے واقعات کا ملہ ہٹا دیں تو انسان کے جوہری اور بنیادی تصور تک رسائی حاصل ہو جاتی ہے اور زندگی اور موت کے بیچ فرق کا مفہوم آشکار ہو جاتا ہے۔

اندر اور باہر کی تفریق اور لایعنیت کے حوالے سے کا فکا کے ساتھ کامیو کے ہیروؤں کا مطالعہ انسان کے روحانی خلا کو سمجھنے میں اور بھی مدد دیتا ہے۔ دی آؤٹ سائیڈر کے کبیری کردار مرسو (Meursault) میں ایسے لایعنی ہیرو کا تصور پایا جاتا ہے جو داخلی و خارجی زندگی میں اپنے لاتعلقاتہ طرز عمل کے باعث اپنی ذات کا کوئی شعور نہیں رکھتا مگر قتل کا بلا ادا دہ ارتکاب کرنے کے بعد جب اسے جیل میں ڈالا جاتا ہے تو رفتہ رفتہ اس کی سوئی ہوئی حسیں جاگ اٹھتی ہیں۔ عدالتی کارروائی کے دوران اس پر نظام حیات اور انسانی اعمال کی مہملیت و لغویت اس طور افشا ہوتی ہے کہ وہ اس سے نظریں چرانے یا خوفزدہ ہونے کے بجائے اسے تہ دل سے تسلیم کر لیتا ہے اور ایک بہادر آدمی کی طرح پھانسی کے تختے پر چڑھ کر اپنے وجود کے کھوکھلے پن کو خود ساختہ معنی سے بھرنے کا

اجتماع کر جاتا ہے۔ یہی کوشش مرسو کو ابسرد ہیرو (Absurd Hero) کے قریب لاتی ہے۔ البر کامیو کی کتاب متھ آف سمس فیس کی روشنی میں دیکھیں تو لایعنی ہیرو دنیا کی نگاہوں میں بیگانہ ہوتا ہے۔ وہ اخلاقی ہوتا ہے نہ غیر اخلاقی بلکہ ماورائے اخلاق ہوتا ہے اور نیک و بد کی تفریق سے بے نیاز ہو کر بے تحرک اور بے کیف زندگی گزار رہا ہوتا ہے۔ گویا اس کی مثال سسی فیس کی ہوتی ہے جو اپنی پشت پر وزنی پتھر اٹھا کر پہاڑ کی چوٹی پر لے جانے کے لیے مجبور ہوتا ہے۔ اس کا المیہ اس وقت شروع ہوتا ہے جب وہ شعور کی سطح پر آتا ہے اور موجودگی اس جبریت اور یکسانیت کو بدلنے کے لیے بغاوت اختیار کرتا ہے اور اس بغاوت کو تلاش ذات یا جستجوے وجود کے درجے پر لے جاتا ہے تو تب وہ ابسرد ہیرو یا لامعقول ہیرو کہلاتا ہے۔

کامیو کے فکشن کے کبیری کردار یا تو ایمان و اعتقاد کے مسئلے پر کشتی لڑتے ہوئے نظر آتے ہیں یا پھر سرے سے الوہیت میں یقین نہیں رکھتے۔ سسی فیس اس لیے کامیو کا امیڈیل بنا کہ اس نے ولیناؤں کی نفی کی تھی۔ مرسو ایسا ہی کردار ہے جو خدا کے وجود سے انکاری ہے مگر جھوٹ نہیں بولتا اور یہی چیز اسے مذہبی اور معاشرتی ریا کاری سے بچاتی ہے۔ خود کامیو نے مرسو کے بارے میں کہا تھا کہ:

میرے نزدیک وہ ایک برہنہ آدمی ہے جسے اس سورج سے محبت ہے جو سامنے نہیں چھوڑتا۔ وہ ایک ایسا آدمی ہے جو کبھی سوال نہیں پوچھتا مگر سوالوں کے جواب دیتا ہے اور اس کے سارے جواب اس قدر تکیہ ہیں کہ سو سوائی ان کا سامنا کرنے کی تاب نہیں رکھتی۔^{۴۵}

اس میں کوئی شک نہیں کہ جب سوسائٹی کسی فرد کے سامنے لا جواب ہو جاتی ہے تو وہ جبریت کا مظاہرہ کرتی ہے۔ مرسو جبریت کے ہاتھوں مغلوب ضرور ہے مگر وہ اس کی کوئی پروا نہیں کرتا۔ لایعنی ہیرو منطقی ویلوں میں نہیں الجھتا۔ اس کا ذہن عقلیت پسندوں سے ایک قدم آگے ہوتا ہے۔ کامیو کی ابسرد ہیری میں یہ نقطہ بہت اہم ہے جو مرسو کو سوسائٹی کے بندھے سے نکلنے کی معیارات حتیٰ کہ مذہبی اعتقادات کو رد کرنے کی توفیق عطا کرتا ہے۔ کامیو کے نزدیک انسانوں کی انفرادی زندگی کسی عقلی معنی کی حامل نہیں ہوتی یہی وجہ ہے کہ وہ مسلسل اس کوشش میں لگے رہتے ہیں کہ ان کی زندگی میں کوئی مثبت مفہوم پیدا ہو سکے یا کوئی عقلی ساخت تشکیل پا سکے۔ لایعنی کا فلسفہ ایسی بے سود اور بے نتیجہ کوشش کی وضاحت کرتا ہے جو کسی معقول ترتیب کے حصول کے لیے کی جاتی ہے چاہے اس کا سرے سے کوئی وجود ہی نہ ہو۔ مرسو کے ہیرو وہ جو ہر پر غور کریں تو اس کے کردار میں

مسرے اور لائیت دوسرے چشموں کی طرح آپس میں آنکھت ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔

اس مقام پر ناسیاء کے ہیر و روکنٹائن (Roquentin) کا تذکرہ بھی ناگزیر معلوم ہوتا ہے۔ وہ ایک ایسا ہیر و رو ہے جو معاشرے کی مفلوج و معذور فضا میں اپنے وجود کے معنی دریافت کرنے کی جدوجہد کرتا ہے اور اس پوشیدہ قوت کو بے نقاب کرتا ہے جو غیر واضح انداز میں فرد کی بے دخلی کے لیے صف آرا ہوتی ہے۔ روکنٹائن کو جو ہر پر وجود کے تقدم کا کردار اعلیٰ مایہ مانا جاتا ہے۔ یہ وہی ہیر و رو ہے جس کے بعض افکار و اعمال کو کامیو نے اپنے فلسفے کے عین مطابق پایا تھا۔ مرسو اور روکنٹائن کے کرداروں میں مشترک بات یہ ہے کہ دونوں زندگی کی مہمیت کو تسلیم کرتے ہیں اور اسی وجہ سے خود کو شعور ذات سے الگ نہیں کر پاتے۔ تاہم مابعد الطبیعیاتی رخ سے دیکھیں تو روکنٹائن کے کردار میں مرسو کی بہ نسبت مسرے و حرارت کی کمی پائی جاتی ہے۔ وجودیت خدا کی ہستی کو رد کرتی ہے اور سارتر کا ماننا ہے کہ یہی چیز فرد کو اپنے اعمال میں اور بھی ذمہ دار بناتی ہے۔ کامیو کا نظریہ بھی یہی تھا۔ سارتر کے خیال میں وجود کے عقب میں کوئی reason نہیں ہوتی سوائے nothingness کے۔ انسان اپنے انفرادی جوہر کی تخلیق کے لیے آزاد ہے مگر اسے ہر قدم پر اس احساس کا سامنا کرنا پڑتا ہے کہ اس کا وجود غیر یقینی ہے یعنی existence is contingent۔ جب کسی فرد میں احتمالیات کا شعور پیدا ہوتا ہے تو اس کے وجود میں اکراہ و تحفر کے سبب متلی کی خواہش جنم لیتی ہے جسے سارتر نے Nausea کی اصطلاح میں ظاہر کیا ہے۔ روکنٹائن ناسیاء کو اپنے وجود کا ازلی حصہ سمجھتا ہے۔ اس کا بنیادی مسئلہ متلائے ذات کے رو برو آنے کا ہے۔ یہ ایک ایسی پراسرار کیفیت ہے جو انسان کو زندگی کے آخری سانس تک دیوچے رکھتی ہے۔ انسانی وجود متلی آور ہے۔ سارتر کے نزدیک اس کے ہونے کی بنا پر ہی ہمارا جی متلاتا ہے۔ لہذا وجود اور اشیا کا ادراک اس کیفیت سے ہر داؤزا ہوئے بغیر نہیں ہو سکتا۔ روکنٹائن کو اپنے ہونے کا ثبوت اسی کیفیت کے اندر حاصل ہوتا ہے۔ وہ انڈوچائنا میں اپنی موجودگی پر سوالیہ نشان لگاتا ہے اور چونک اٹھتا ہے کہ وہ اتنے برسوں سے یہاں کیا کر رہا ہے۔ اپنی فنی کامیابی لہجہ سبب بن کر جب اس پر یلغار کرتا ہے تو وہ رولانی بان کی سوانح عمری پر کام کرنا بند کر دیتا ہے۔ اسے محسوس ہوتا ہے کہ رولانی بان کی زندگی کے واقعات سے وہ ایسے معنی برآمد کر رہا ہے جو اس کی شخصیت میں یکسر منقو وہیں۔ جوائس کا سٹیمس ڈیلز ہو یا کامیو کا مرسو یا کافکا کا جوزف کے سب اس مرحلے سے گذرے ہیں۔ روکنٹائن اور جوزف کے کاموازنہ کریں تو جوزف کے ”فعل“ روکنٹائن کے ”ذہن“ سے

مشابہ نظر آئے گا۔ ایک کا کردار جسم کی عمل داری میں ظہور کرتا ہے تو دوسرے کا ذہن کی عملداری میں۔ جوتنا زعم جوزف اور عدالت کے مابین ہے، وہی تنازعہ جسم اور ذہن کے بیچ روکٹائوں کا ہے البتہ سارتر نے ناسیبا میں فنکارانہ تخلیق کو وجود کا حرکی پہلو مانا ہے اور اسے روکٹائوں کا حتمی علاج قرار دیا ہے۔

ہیر وادہ تصور کی بحث میں امریکی ناول نگار رانس ہیمینگوے کے کوڈ ہیر وکا تذکرہ بھی نہایت ضروری معلوم ہوتا ہے۔ اول اول جب اس کے ناول شائع ہوئے تو ان میں ایک مخصوص قسم کا آدمی بطور ہیر و دکھائی دیا جو شراب نوشی، نوع بہ نوع جنسی تعلقات، شکار اور ٹیل فائٹنگ جیسی سرگرمیوں میں حصہ لیتا ہے۔ جیسے جیسے ہیمینگوے کے ناول منظر عام پر آتے گئے، اس آدمی کی معروفیت بڑھتی گئی اور ناقدین نے محسوس کیا کہ اس کا ہیر و جن مخصوص قسم کے آداب و اطوار کے ساتھ عمل آ رہا ہوتا ہے، اس سے ایک کوڈ تشکیل دیا جاسکتا ہے۔ ہیمینگوے کا ہیر و خود اپنے کوڈ کے بارے میں کچھ نہیں بتاتا کیونکہ وہ نظریے کی بجائے عمل میں یقین رکھتا ہے۔ اس کے عمل کا تجزیہ کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ خاموشی کے ساتھ جسمانی اور جذباتی درد کو برداشت کر سکتا ہے اور ارا دے کی آزادی اور وجود کی انفرادیت کو برقرار رکھ سکتا ہے۔ اس میں یہ خوبی بھی ہے کہ وہ جذباتیت کا مظاہرہ نہیں کرتا، عورت کے سامنے کمزور نہیں پڑتا اور رسومیات کے آگے سر نہیں جھکاتا۔ اس ادراک کے باوجود کہ فنا انسان کا مقدر ہے اور nada یعنی nothing ایک حقیقت ہے اور یہ کہ کوئی بھی تاکہ خارج میں انسانی زندگی کو معنی خیز اور با مقصد نہیں بنا سکتا، وہ ایمانداری، تحمل اور جرأت کے ساتھ راستے کی مشکلات کا تخمینہ لگا کر آگے بڑھتا ہے اور وقار کے ساتھ موت کا مقابلہ کرتا ہے۔ ہیمینگوے کے کلیدی ہیر وؤں کے اعمال میں موت کا تصور ہی کارفرما نظر آتا ہے۔ دی اولڈ مین اینڈ دی سی کے ہیر و سنٹیاگو (Santiago) پر نظر ڈالیں تو وہ ایک ایسا آدمی نظر آتا ہے جو دنیا کی صورت حال میں جرأت اور نرمی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ ناقدین نے اسے The idea of grace under pressure کا نام دیا ہے۔

سنٹیاگو کی ٹریچڈی ولیم فاکنر (William Faulkner) کے دیچھ یا ہرمن میلول کے موہی ڈک جیسی نہیں۔ گو کہ وہاں اب جیسے بحری ہیر و کے مقابلے میں ایک چھوٹی سی ندی کا ہیر و محسوس ہوتا ہے مگر اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ ایک عظیم ہیر و ہے۔ اس کی ٹریچڈی کسی لرزہ خیز یا پیچیدہ انکشاف کے بجائے اپنے انداز کی ایک ترغیب و تمنا ہے جس کی سادگی اس نوع کی ہے جیسے رات کے وقت کوئی الارم بج اٹھے۔ سنٹیاگو انسانی

آزادی کا جو یا ہے۔ مارلن کی طرح مارنے یا مر جانے کے ابدی قانون میں بندھا ہوا، فطرت کے خلاف لڑتا ہوا ایک تنہا انسان ہے۔ اس حوالے سے وہ ان کلاسیک ہیروؤں کے بالکل متوازی نظر آتا ہے جن کا زوال کسی المناک غلطی یا لاعلمی کے باعث ہوتا ہے یا پھر اس خوبی کی بنا پر جسے بے حد سراہا گیا ہو۔ اگر یہ کہا جائے کہ احساسِ تفاخر بوڑھے سنیوگ کو کی مقدار نہ لاعلمی ہے تو یہ درست نہ ہوگا کیونکہ وہ اس سے اچھی طرح واقف ہے۔ جب شارکس مارلن کو ہڑپ کر جاتی ہیں تو بوڑھا کائنات کی ”حاکم قوتوں“ سے بار بار معافی مانگتا ہے۔ دراصل سنیوگ کو رمزی یا کوڈ ہیرو ہے۔ اس ضابطے میں اس کی مراد لگی، ماہی گیری کا علم، موت تک مقابلے کی تمنا، قوت برداشت، فتح کا یقین، مثبت فہم، ہوس اور شہوت سے بے نیازی، دیگر مخلوقات کے ساتھ انس، شائستگی، ایمانداری، مافوق طاقتوں سے آگاہی اور دعا میں اعتقاد جیسے اوصاف شامل ہیں۔ مددگار لڑکے مینولن کے مطابق وہ سب سے اچھا چھیرا ہے۔ عیسائی عقیدے کی امجری میں دیکھیں تو وہ مصلوب ہیرو ہے۔ جس طرح یسوع مسیح نے دکھ جھیلے اور زخم اٹھائے اسی طرح سنیوگ نے بھی صلیبِ حیات کو خوشی اور حوصلے کے ساتھ اٹھایا اور خود کو امر کر لیا۔

سارتر اور کامیو کے ہیرو وجودیت کی جس سطح پر پہنچے اور جن ناول نگاروں نے تعرض کے ساتھ اس میں نئے پہلو نکالے ان میں گئزر گراس اور سال بیلو کے ہیرو قابل ذکر ہیں۔ سال بیلو کے بارے میں تو یہ بھی کہا جاتا ہے کہ اس نے ولیم فاکنر اور ہمینگوے کی کمی کو پورا کیا۔ گئزر گراس کے ناول *The Tin Drum* کا ہیرو آسکر (Oskar) اپنی فردیت کے لحاظ سے ایک متذبذب کردار ہے جو معاشرے کی لاعلمی اور غیر اقداری فضا میں انسانوں کے ساتھ ہونے والی بدسلوکی کو فہم میں لانا چاہتا ہے۔ منافقت اور مہملیت کے شور پر غلبہ پا کر انسانی روابط کی صحت مندانہ نمود چاہتا ہے۔ زندگی کی آزادی اور روح کی بے ساختگی کا احیا اور ذہن کا ارتقا چاہتا ہے۔ جب وہ تین برس کا ہوتا ہے تو وہ اپنے والدین اور ان کے ساتھی دکانداروں کی باتیں سن کر محسوس کرتا ہے کہ اس کے جسم کی پرداخت خود اس کے لیے نہیں دوسروں کے لیے ہے۔ وجود کی نشوونما کے لیے ایک جستجو یا ایک quest ضروری ہوتی ہے جو وقت سے نہیں انسان کے ارادے سے مشروط ہوتی ہے۔ اس لیے اس کے ذہن میں یہ خیال راسخ ہو جاتا ہے کہ اب اس کا قد کبھی نہیں بڑھ سکتا۔ لہذا وہ اپنی مختصر سی جسامت کو ہمیشہ کے لیے برقرار رکھنے کا تہیہ کر لیتا ہے اور یوں اسے انکار کر دیتا ہے۔ وہ اپنے مدعا کی ترسیل کے لیے ڈرم بجاتا ہے جس کی انوکھی اور احتجاجی تھاپ لوگوں کو اپنی طرف کھینچ لیتی ہے۔ جب اس سے ڈرم چھیننے کی کوشش کی جاتی ہے تو اس کی

زوردار چیخوں میں بھی ایسا ہی احتجاج آ جاتا ہے جس سے اطراف کی عمارتوں کے شیشے ٹڑخ جاتے ہیں۔ اظہار یا ابلاغ کے اس طریقے کو جرمن سوسائٹی سے منسلک کیا جاسکتا ہے جس نے نازی ازم اور اس کے اندر کی پیچیدگیوں کو ایک حقیقت کے طور پر قبول کرنے سے انکار کیا ہے۔ آسکر کا اپنی عمر کو ایک مقام پر روک دینے کا فیصلہ ایک علامتی مفہوم رکھتا ہے اور فرد کے ذہن کو دانش و دانش پر اپنے بچنے سے مربوط رہنے کا احساس عطا کرتا ہے۔

آسکر کے کردار میں اسی احساس کے باعث ایک طرف اور تخریبی پائی جاتی ہے۔ نومو لوڈگی سے تیسری سالگرہ تک اور تیسری سالگرہ سے دماغی ہسپتال میں لائے جانے تک وہ اپنی گروئٹک سطح کو قائم رکھتا ہے۔ جس منبوطلو اس اور معجزہ خیز معاشرے میں ماکرہ قتل کا الزام لگا کر اسے پاگل قرار دے دیا جاتا ہے خود وہ معاشرہ بھی گروئٹک ہے جو کسی فرد کی مافوق الفطری ذہانت کو برداشت نہیں کر سکتا۔ آسکر دماغی ہسپتال کے اندر خود کو محفوظ تصور کرتا ہے کیونکہ یہاں کی فضا باہر کی مائل زندگی کے مقابلے میں زیادہ صحت بخش ہے۔ ہر چند کہ نگہبان کی آنکھ اس پر ٹکی رہتی ہے لیکن یہیں وہ اپنے قاری سے مخاطب ہوتا ہے اور اپنی کہانی لکھنا شروع کرتا ہے۔ اپنے اور اپنے نگہبان کے بارے میں وہ کہتا ہے:

جہاں تک میرا اور میرے نگہبان کا معاملہ ہے میں بھدعز کہنا چاہتا ہوں کہ ہم دونوں ہی ہیرو ہیں۔۔۔ بہت مختلف قسم کے ہیرو۔۔۔ وہ دروازے کے سوراخ کے اس جانب کا ہیرو ہے اور اپنی جانب کا میں ہوں اور اس وقت بھی جب وہ دروازہ کھول دیتا ہے، ہم دونوں ہی اپنی تمام تر دوستی اور تجاہلی کے باوصفہ بے نام ہوتے ہوئے بھی، بغیر ہیرو کا ایک انبار ہوتے ہیں۔^{۳۶}

دی ڈس ڈرم کے ہیروانہ تصور میں یہ نکتہ کارفرما ہے کہ فرد کا سوسائٹی کے ساتھ رشتہ بیچ اور زمین کی مثال ہوتا ہے۔ یہ رشتہ مذہب، قومیت اور تہذیب کی نام نہاد روایتوں اور استحصانی نظریوں کی وجہ سے بچر ہو جائے تو سوسائٹی فرد کی ذہنی اور روحانی نشوونما کے قائل نہیں رہتی اور یہی المیہ فرد کو سوسائٹی سے منحرف اور الگ کر دیتا ہے۔

ہیروانہ تصور کے اعتبار سے وکٹم ہیرز وگ، ڈیننگلنگ مین، دی اینڈ ونچرز آف دی اوگسٹی مارچ اور سیز دی ڈیے سال بیلو کے اہم ترین ناول ہیں جن کے ہیرو ذات کی شناخت،

ادراک کی اسیری، وجود کی قربانی، انحراف و اقترار، خارج کے اثرات اور معاشرے سے مصالحت اور عدم مصالحت جیسے معاملات میں مبتلا نظر آتے ہیں مگر بالآخر انتخاب اور آزادی ارادہ کے حوالے سے وجودیت کی کشادہ راہیں کھولتے ہیں۔ تخریب یا ناکامی، انتظار یا بحران، اکتاہٹ یا شک ہر حالت میں زندگی کا تحرک و تنوع ان کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ معاشرے سے ان کا رشتہ کسی طور نہیں ٹوٹتا۔ جوزف، اوگی مارچ اور ہرزوگ بطور خاص اس تصور پر پورا اترتے ہیں۔

بیسویں صدی کے ہیرو کا بنیادی مسئلہ فرد اور معاشرے کے تصادم میں صداقت کی تلاش ہے جو انسان کی گم شدہ ہستی کی بازیافت اور وجود کی عدم تکمیل سے بھی تعلق رکھتی ہے، نسلی تفاوت اور اس انصاف سے بھی جس کے حصول میں سماجی برائیاں سد راہ بنتی ہیں۔ ٹونی مورسین (Toni Morrison) کے ہیرو لوڈکا ہیرو بھی غلامانہ نظام کی سفاکی میں جکڑا ہوا ہے۔ وہ شطرنج کا ایسا مہرہ ہے جسے بار بار اپنی جگہ سے سرکا دیا جاتا ہے۔ سسول بیکٹ (Samuel Beckett) کے مرفی گراہم گرین (Graham Greene) کے دی سین و دین اور سنکلیئر لیٹن کے دی ٹرائل آف دی ہالک اور ایروس سمیتھ کے ہیرو بھی صداقت کی تلاش کے اسی تناظر سے تعلق رکھتے ہیں۔ وجود کی غلیج یا روح کے غلا کو بر کرنے کا مسئلہ بھی اسی تناظر کا ایک حصہ ہے۔ میلان کنڈریا (Milan Kundera) کے *Unbearable* اور *Life is Elsewhere* میں *Lightness of Being* میں یہی مسئلہ عورت اور مرد کے رشتے کو سامنے لاتا ہے۔ عورت اور مرد کو زندگی میں ایک دوسرے کے تقرب کی انتہائی ضرورت ہوتی ہے جب کہ انسانی خواہشات میں تضاد ہوتا ہے۔ مرد اس عورت کو کیوں چھوڑ دیتا ہے جس سے وہ محبت کرتا ہے اور جس کے تقرب میں رہ کر وہ مکمل طور پر خوش ہوتا ہے۔ آخر وہ داشتہ کی بانہوں میں غیر محسوس طور پر کیا تلاش کرنے جاتا ہے؟ اور پھر یہی مرد اسی عورت کو جسے وہ چھوڑ چکا ہوتا ہے دوبا رہ پانے کے لیے اپنی آزادی، اپنے سماجی مرتبے، اپنے کام کاج حتیٰ کہ ہر چیز کی قربانی کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ اس تضاد و تغیر کے اسباب کیا ہیں؟ کیا ذمہ داریوں اور بندھنوں سے دوری کسی آگہی یا کسی لطافت کی نمو کا سبب بنتی ہے اور زندگی کے کسی نقطے پر ایک غلامی ڈھل کر مطلق طور پر ناقابل برداشت بن جاتی ہے۔ اتنی ناقابل برداشت کہ یہ بوجھ فریقین کو اپنی زمین پر واپس کھینچ لاتا ہے۔ اس نکتہ سے باور آتا ہے کہ انسان کتنا کمزور ہے اور خواہشات کے تضاد نے اسے کس قدر ناخوش بنا دیا ہے۔ میلان کنڈریا کے ہیرو جیروم

(Jerome) اور تھامس (Thomas) کا خوشی کے اسی خلا کا شکار ہیں۔ حیرت کو اس خلا کا ادراک اس وقت ہوتا ہے جب اسے پہلی بار محبوبہ کا بدنی تجربہ ہوتا ہے مگر یہ تجربہ بھی اپنی معنی خیزی اور سرور انگیزی کے باوجود اس کی زندگی کو کسی متغیر راستے پر نہیں لاسکتا۔ اسی طرح تھامس ٹریسا کی محبت کے باوجود ایک دوسری لڑکی کے ساتھ زنا کاری کا شغل بھی جاری رکھتا ہے۔ ٹریسا محبت اور جنس کو ایک ہی شے سمجھتی ہے جب کہ تھامس کے لیے یہ دو الگ الگ عمل دریا ہیں۔ فہم کا یہی فرق اسے وجود کی ناقابل برداشت لطافت سے دوچار کرتا ہے۔

گمراہ گارشیا مارکیز کے ہاں صداقت کی تلاش کا اپنا ایک طلسمی انداز ہے۔ اس کے ہیر و مقامی ثقافتوں کی روایت سے ابھرتے ہیں اور اس راستے سے جدید روایت تک آتے ہیں۔ تنہائی کی شدت، محبت کا روگ اور وجود کا احیاء کے لیے انسانی تہذیب کا بنیادی المیہ قرار پاتا ہے۔ *One Hundred Years of Solitude* کے کرٹل اربیا نوبویندا (Colonel Aureliano Buendia) کے لیے تنہائی وراثتی میلان کا جب کہ *Love in the Time of Cholera* کے فلورینٹینو (Florentino) کے لیے محبت ذات کے کہنے آسیب کا وسیعہ رکھتی ہے۔

مارکیز نے فلورینٹینو اریزا (Florentino Ariza) کو ایسا دلچسپ ہیر و بنا کر پیش کیا ہے جو ایک عورت کی محبت میں پاگل پن کی انتہا تک چلا جاتا ہے۔ فرمینا دازا (Fermina Daza) کی ایک جھلک ہی اسے گھائل کر کے رکھ دیتی ہے۔ معاشرے کے انتہائی مختصر دو مایے میں وہ اس حقیقت کو تسلیم کرنے سے قاصر رہتا ہے کہ فرمینا دازا نے اسے رو کر دیا ہے۔ وہ اپنی زندگی اس کے نام کر دیتا ہے، یہ سوچ کر کہ ایک دن وہ اس کی محبت جیت لے گا۔ اکاون برس نو مہینے اور چار دن کے بعد فرمینا دازا کے شوہر ڈاکٹر جوینیل اربینو (Dr. Juvenal Urbino) کی موت کے ساتھ، جس کا یقین اسے اعتقاد کی حد تک تھا، اس کی محبت کے پُر مزاحم دور کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ دھڑھڑاتا ہوئی کی اول شب وار دھڑاتی ہے اور ادھر وہ تجدد و وفا کا عہد کرتا ہے۔

فلورینٹینو اریزا کے اعصاب پر ہمیشہ فرمینا دازا کی جنونی محبت طاری رہتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ اس عالم میں بھی سیکڑوں معاشقے رچاتا ہے اور لاتعداد عورتوں کے ساتھ ہم بستری ہوتا ہے مگر پھر بھی خود کو کنوارا سمجھتا ہے۔ اس کا اصرار قائم رہتا ہے کہ وہ جیسی محبت فرمینا کے ساتھ کرتا ہے، کسی دوسری عورت کے ساتھ نہیں کر سکتا۔ مجدد طفیل نے درست لکھا ہے کہ وقت رفتہ رفتہ خشکی اور بوسیدگی پیدا کر رہا ہے۔ جوان جسم بڑھا پے

کی چادر اوڑھ رہے ہیں، کرداروں کے ارد گرد کی دنیا تغیرات کی زد پر ہے۔ ہر چیز بدل چکی ہے لیکن فلورنٹیو اریزا کی محبت میں کمی نہیں آتی۔^{۳۷} دراصل فلورنٹیو nymphomaniac مرد ہے۔ وہ مباشرت کے خبط میں مبتلا ہے اور شہوت کو یوں عمل میں لاتا ہے جس طرح ایک نشہ باز نشیات کا استعمال کرتا ہے۔ اس سے یہی مطلب اخذ ہوتا ہے کہ شاید وہ دل کے اس درد کو اپنی محبوبہ کی اس طلب کو جو اس کی تمام تر اذیتوں کا منبع ہے، بھلا دینا چاہتا ہے مگر جو نمی خوار ٹوٹتا ہے، وحشت اس پر ہلا بول دیتی ہے۔ فریڈا کی محبت جسمانی اور نفسیاتی دونوں سطح پر اسے تڑپاتی ہے۔ دراصل اس کی محبت معمولہ ایک بیماری کے ہے جو اکثر اوقات پیچھے کی وبا کے مساوی نظر آتی ہے۔ جس طرح فلورنٹیو پختہ عمر کا ہے، اسی طرح اس کی بیماری بھی مزمن ہے۔ فلورنٹیو کے ہیروانہ تصور میں یہی نکتہ کلیدی حیثیت رکھتا ہے اور اسی نکتے سے پتا چلتا ہے کہ محبت کی انا ٹومی کیا ہوتی ہے۔

فلورنٹیو ایسا ہیرو ہے جسے محبت مخبوط الحواس بنا کر رکھ دیتی ہے اور ایک طافوت، ایک جبریا ایک وہم کی طرح اس پر حاوی رہتی ہے، یہاں تک کہ بحرمانہ حدود کو چھوئے لگتی ہے۔ فلورنٹیو چھپ کر فریڈا کا تعاقب کرتا ہے۔ اس کے گھر کے چکر لگاتا ہے۔ جذبات کی یورش اسے شراب نوشی کی طرف مائل رکھتی ہے۔ وہ ایک کاروباری خط نہیں لکھ سکتا مگر محبت کے بیان میں اس کا قلم بالآخر رواں ہو جاتا ہے۔ محبت کی راہ میں اسے جو امتلائیں پیش آتی ہیں اسی میں اس کا ناک ٹھنڈا ہوتا ہے۔ فریڈا داؤا کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے وہ روایتی انداز میں فالکس بجاتا ہے اور جب اس اظہار کی پاداش میں اسے تین راتیں جیل کی کوٹھڑی میں گزارنا پڑتی ہیں تو اس کے احساسات ایک ایسے ایثار پیشہ آدمی کے ہوتے ہیں جسے میدان محبت میں شہید کر دیا گیا ہو۔ جب فریڈا داؤا کا باپ اسے اپنی بیٹی سے دور رہنے کی تنبیہ کرتا ہے اور گولی مار دینے کی دھمکی دیتا ہے تو وہ اس دھمکی کو یہ کہہ کر قبول کر لیتا ہے کہ محبت کے لیے جان دینے سے زیادہ شاندار وقوعہ اور کیا ہو سکتا ہے۔ Thomas Pynchon نے فلورنٹیو کی محبت کو ”دل کے ابدی پیان“ سے تشبیہ دی ہے^{۳۸} بالآخر یہی پیان فلورنٹیو کو وقت پر غلبہ پانا سکھاتا ہے۔

مغربی ناول کے ہیرو کی جڑیں بنیادی طور پر تلاشِ ذات اور مطالعہ وجود کی متواری زمینوں میں پیوست ہیں۔ بیسویں صدی اس ہیرو کی نمود کے لیے زیادہ سازگار ثابت ہوئی اس صدی میں بہت کچھ تبدیل ہوا جسے مغربی ناول کے ہیرو نے اپنے کردار میں محفوظ کیا۔ اصلاً بیسویں صدی مغربی انسان کے لیے ایک اذیت

ناک جنم کے مترادف تھی۔ انیسویں صدی کے عقائد و نظریات کا اثر زائل ہو رہا تھا۔ انسان کے بارے میں روحانی تصورات ملایا میٹ ہو رہے تھے۔ مستقبل کے لیے جنسارضی اور خوشحال زندگی کا جو نقشہ مرتب کیا گیا اس کا پول کھلنا شروع ہو گیا تھا۔ احساس تحفظ کی دیواریں ڈھ رہی تھیں۔ ناگزیر ترقی، مطلق العنانیت اور عقلیت پسندی نے انسانی یقین کو پارے کی طرح بکھیر دیا تھا۔ ڈارون نے انسان کے اشرف المخلوق ہونے کے تصور میں دراڑ ڈال دی تھی۔ انسان کی حیثیت ارتقاء حیات کی سیڑھی پر حیوانوں سے صرف ایک قدم ہی آگے تھی۔ فرامڈ نے بھی انسان کے مقدس تصور پر کاری ضرب لگا دی تھی۔ لاشعور کی سطح پر شخصیت کی نئی ساخت کا ظہور ہونے لگا تھا۔ ٹھٹھے نے خدا کی موت کا اعلان کر دیا تھا۔ انسانی معاملات میں اسباب و علل کی اجارہ داری قائم ہونے لگی تھی۔ جنگ عظیم نے تو انسانی سماج کی قلعی ہی کھول دی تھی۔ ہر امید و عوے اور بلند بانگ نظریے زمین بوس ہونے لگے تھے۔ بیسویں صدی کی آمد نے یہ حقیقت عیاں کی تھی کہ انسان کے داخل اور اس کی عمیق و بسیط پیچیدگیوں کو جانے بغیر انسانیت کے مستقبل کے بارے میں کوئی پیش گوئی نہیں کی جاسکتی اور نہ اسے سنو ارا جاسکتا ہے۔ اس احساس نے ذہنوں میں انقلاب برپا کر دیا تھا اور انسان کا باطن توجہ کا مرکز بننے لگا تھا۔ فکر و نظر کے زاویے بدلے تو زندگی کی سچائیوں اور کائنات کی حقیقتوں کو دیکھنے کا طریقہ بھی بدلنے لگا۔ آرٹ اور ادب کے میدان میں بھی تبدیلی آئی اور انسان کی اصل کا سراغ لگانے کی آرزو تقویت پانے لگی۔ انسان کی اصل کا سراغ لگانے، معاشرے کی روح کو چھونے اور زندگی کے حوادث و تجربات کو بیان میں لانے کے لیے بیسویں صدی کے مغربی ناول نے جو فرض ادا کیا، ادب میں کوئی دوسری صنف اس کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

انسانی تقدیر کے مسئلے کی تشویش میں بیسویں صدی کا ناول شاعری سے بھی آگے رہا ہے۔ انسانی اقدار کی نئی تشکیل اور انسان کی تعریف متعین کرنے کی مہم اس ناول نے اس طرح اپنے ذمہ لی ہے کہ نفسیات اور فلسفہ تو ابھی تک اس کے پیچھے کھسٹ رہے ہیں۔ ”روح کی بھٹی“ میں اپنی تہذیب کا ”ضمیر“ ڈھالنے کی ذمہ داری بیسویں صدی کے ناول نگار نے ہی قبول کی ہے۔ انسان کیا ہے؟ انسان کی تقدیر کیا ہے؟ ان دو سوالوں کے جواب ڈھونڈنے کی جیسی پیاس آپ کو مارو، سارو، کامیو، سین، تگور، پری میں ملے گی، ویسی کسی فلسفی یا ماہر عمرانیات میں نظر نہیں آئے گی۔ نفسیات، فلسفہ اور دوسرے علوم پڑھ پڑھ کے چاہے آپ چلتی پھرتی

انسانیکلویڈیا بن جائیں، لیکن اگر آپ نے ناول نہیں پڑھے ہیں تو آپ بیسویں صدی کے انسان اور اس کے روحانی مطالبات کو نہیں سمجھ سکتے۔ غرض بیسویں صدی میں ناول کو یہ کام کرنے پڑ رہے ہیں، ایک تو ”آدمی“ کی حقیقت بیان کرنا، دوسرے ”انسان“ کی تعریف ڈھونڈنا۔^{۳۹}

ہیروچونکنا دل کا مرکزی یا کیری فر دھوتا ہے، اس لیے انسان اور آدمی کے تعلق کے جدلیاتی عمل میں اس کا وجود کوئی نہ کوئی تصور ضرور خلق کر رہا ہوتا ہے جس سے تفہیم حیات کا فریضہ ادا ہو سکے۔ تصور پر اعتراض ہو سکتا ہے مگر ہیرو کی اس طلب یا quest سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ بلاشبہ مغربی ناول کا ہیرو اس تلاش اور طلب سے متصف ہے۔

حوالہ جات

- * پرنسپل، اسلام آباد کالج برائے طلبہ، G-6/3، اسلام آباد۔
- ۱۔ فیروز کورڈن (Ian Fellowes, Gordon)، *Don Quixote: 100 Great Books*، ایڈیٹر جان کیٹک (روپا ایڈر کتبچہ، ۱۹۹۹ء)، ص ۱۲۸۔
- ۲۔ میرین سٹورمن (Marianne Sturman)، *Don Quixote: Cliff's Notes* (امریکا: ایکسٹن، ٹیراسکا، ۱۹۶۴ء)، ص ۱۰۔
- ۳۔ کیٹھیماک کوان (Cynthia McGowan)، *Robinson Crusoe: Cliff's Notes* (امریکا: ایکسٹن، ٹیراسکا، ۱۹۷۶ء)، ص ۹۔
- ۴۔ ڈیوڈ ڈیشٹر (David Daiches)، *A Critical History of English Literature* (کیمبرج، ۱۹۸۰ء)، ص ۶۰۰۔
- ۵۔ بحوالہ نعیم احمد، ”حتیٰ تنہا نکلان“ اور ان خاص نمبر (اگست ستمبر ۱۹۹۵ء)، ص ۴۸۔
- ۶۔ لارنس آئی کنڈ (Lawrence I. Conrad)، *The world of Ibn-e Tufail: Interdisciplinary* (لنڈن: نیویارک، کولن ہل، ۱۹۹۶ء)، ص ۱۶۸۔
- ۷۔ جیمس سی ایوز (James C. Evans)، *Tom Jones: Cliff's Notes* (امریکا: ایکسٹن، ٹیراسکا، ۱۹۷۶ء)، ص ۷۔
- ۸۔ بحوالہ میاں محمد افضل، ”پیش گفتہ“ نوجوان ورتھر کی داستان غم از کوئے (لاہور: مکتبہ شاہکار، ۱۹۷۶ء)، ص ۳۔
- ۹۔ ایرک پٹرکسن (Eric Peterson)، *Pride and Prejudice: Cliff's Notes* (امریکا: ایکسٹن، ٹیراسکا، ۱۹۶۴ء)، ص ۵۱۔
- ۱۰۔ بحوالہ سیف الدین حسام، ”پیش گفتہ“ جین آئر از شارلٹ بروٹے (لاہور: مکتبہ شاہکار، نومبر ۱۹۷۵ء)، ص ۴۔

- ۱۱۔ جے ایم لایبر (J. M. Lyber)، *Jane Eyre: Cliff's Notes*، (امریکا: انک ٹیکن پبلسنگ، ۱۹۸۲ء)، ص ۴۹۔
- ۱۲۔ ٹیری ایگلٹن (Terry Eagleton)، *Myths of Power: A Marxist study of "Wuthering Heights"*، (لندن: میکملن، ۱۹۷۵ء)، ص ۱۴۰، ۹۷۔
- ۱۳۔ بحوالہ ڈی ایچ لارنس، "ٹامس ہارڈی کا مطالعہ" فکشن، فن اور فلسفہ (ڈی ایچ لارنس کے منتخب مقالات) ترجمہ، توضیحات، تعارف، نظر ثانی سید (کراچی: مکتبہ سلوب، ۱۹۸۶ء)، ص ۹۱۲، ۹۵، ۱۰۳، ۱۰۶۔
- ۱۴۔ سیدی، ٹڈ تھامس (Spevy, Ted Thomas)، *Nineteenth-Century Fiction V.9*، (کیلی فورنیا: کیلی فورنیا یونیورسٹی پریس، سنڈاگو، ص ۱۸۸۔
- ۱۵۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: بروکس ہارکنس (Bruce Harkness)، *Conrad's Heart of Darkness and Critics*، (سان فرانسسکو: ڈورنجر پبلشنگ کمپنی، ۱۹۶۰ء)۔
- ۱۶۔ مورس بی (Maurice Beebi)، *A Critical Study Guide to Conrad's Lord Jim*، (امریکا: ایچ کیشنل سرج ایڈیٹس، ۱۹۶۱ء)، ص ۱۰۱۔
- ۱۷۔ ڈی ایل گوبرٹ (D. L. Gobert)، *The Red and The Black: Cliff's Notes*، (امریکا: انک ٹیکن، ۱۹۸۲ء)، ص ۸۲۔
- ۱۸۔ بحوالہ محمد حسن عسکری، "ویناچہ" بلڈھا گوریو از اوڈی بالزاک، مترجم نسیم بدائی (دہلی: بکس، ۱۹۹۳ء)، ص ۹۔
- ۱۹۔ جارج کلن، ای ایل مارس لینڈ (George Klin, Amy L. Marsland)، *Miserables: Cliff's Notes*، (امریکا: انک ٹیکن پبلسنگ، ۱۹۸۸ء)، ص ۱۱۔
- ۲۰۔ بحوالہ شارلٹ، ٹوٹرے ڈیم کا کیڑا انوکڑا ہو کو (لاہور: مکتبہ شاہکار، ۱۹۷۵ء)، ص ۳۵۔
- ۲۱۔ بحوالہ ڈی ایچ لارنس، "ہاتھوں کا حرف سرخ" فکشن، فن اور فلسفہ (ڈی ایچ لارنس کے منتخب مقالات) ترجمہ، توضیحات، تعارف، نظر ثانی سید (کراچی: مکتبہ سلوب، ۱۹۸۶ء)، ص ۱۳۷۔
- ۲۲۔ مظہر انصاری دہلوی، "تعارف" لال دستان از محمد شیل ہوتھون، ترجمہ نسیم بدائی (لاہور: مقبول اکیڈمی، ۱۹۶۷ء)۔
- ۲۳۔ نیلسن جے سمیٹھ (Nelson J. Smith)، *Study Guide to Melville's Moby Dick*، (امریکا: ایچ کیشنل سرج ایڈیٹس، ۱۹۶۷ء)، ص ۸۸۔
- ۲۴۔ بحوالہ محمد مجیب، روسی ادب: ۲ (پاکستان: انجمن ترجمی اردو، ۱۹۹۲ء)، ص ۱۳۸۔
- ۲۵۔ بحوالہ لیوٹاں، "جنگ اور امن کے متعلق چند باتیں" جنگ اور امن، لیوٹاں، سلطان سی جلد دوم، مترجم شاہد حمید (لاہور: پبلشر نیو کیشنز، دیکر ۱۹۹۳ء)، ص ۱۷۳-۱۷۴۔
- ۲۶۔ بحوالہ پروفیسر پورسوفہ "نیں الفاظ" صلی از میکسم گورکی (ماسکو: راوگا اشاعت گھر، ۱۹۸۳ء)، ص ۳۵۹۔
- ۲۷۔ جیمس ایل رابرٹس (James L. Roberts)، *Crime and Punishment: Cliff's Notes*، (امریکا: انک ٹیکن، ۱۹۶۳ء)، ص ۷۰۔
- ۲۸۔ بحوالہ محمد مجیب، روسی ادب: ۲ (پاکستان: انجمن ترجمی اردو، ۱۹۹۲ء)، ص ۱۹۱-۱۹۲۔
- ۲۹۔ بحوالہ وزیر آغا، "ہرمن سے" تخلیقی ادب ۴ (کراچی، شمارہ خصوصی، ماہنامہ سلوب (جولائی ۱۹۸۵ء)، ص ۱۳۸۔

- ۳۰۔ قمر جمیل، ”ہرمین بس کا ناول سدھارتھ“، جدید ادب، کئی سرچلیں جلد دوم (کراچی: مکتبہ ریافت، ۲۰۰۰ء)، ص ۲۲۲۔
- ۳۱۔ بحوالہ سلیم احمد، آصف فرخی، ”سدھارتھ اور آگئی“، تخلیقی ادب ۴، کراچی، شمارہ خصوصی، ماہنامہ اسلوب (جولائی ۱۹۸۵ء): ص ۱۵۱۔
- ۳۲۔ کیتھرین لی گیو (Katherine Lily Gibbs)، *A Portrait of the Artist as a Young Man: Cliffs's Notes* (امریکا: ایک ٹیکن، ٹیرامکا، ۱۹۶۲ء)، ص ۱۲۔
- ۳۳۔ بحوالہ شمس الرحمن فاروقی، ”آج کا مغربی ناول: نظریات و تصورات“، اردو فکٹیشن مرتب آل احمد سرور (علی گڑھ: مسلم یونیورسٹی، ۱۹۷۵ء)، ص ۲۲۔
- ۳۴۔ بحوالہ سمیل احمد، ”نامس بانی“، طریقوں (لاہور: توسلین، ۱۹۸۲ء)، ص ۶۷۔
- ۳۵۔ بحوالہ ناصر بغدادی، ”کونو افسوں کا تجزیاتی مطالعہ“، بدایین کراچی، شمارہ ۵ (جولائی ۱۹۹۷ء تا ستمبر ۱۹۹۸ء)، ص ۳۲۸۔
- ۳۶۔ فلپ ناتھ من (Phillip Northman)، *The Great Gatsby: Cliffs's Notes* (امریکا: ایک ٹیکن، ٹیرامکا، ۱۹۶۶ء)، ص ۲۲۔
- ۳۷۔ آرڈی بیوٹال سن (R. W. Stallman)، *Bloom's Major Literary Characters* (نیویارک: چیمپس باؤس پبلشرز، فلاڈیپ، ۱۹۹۱ء)، ص ۵۵۔
- ۳۸۔ نیلا سامگری (Neila Seshachari)، *"The Great Gatsby: Apogee of Fitzgerald's Mythopoeia"* (نیویارک: چیمپس باؤس پبلشرز، فلاڈیپ، ۱۹۹۱ء)، ص ۹۳-۹۵۔
- ۳۹۔ ڈی ایچ لارنس، کچھ کتاب کے متعلق ترجمہ لیڈی فیکٹر لے (لاہور: ادارہ ادبیات، جنوری ۱۹۶۳ء)، ص ۳۳۵۔
- ۴۰۔ بحوالہ آکٹر محمد نعیم، انگریزی ادب کئی مختصر تاریخ (لاہور: پبلیکیشن سن من آف، ۱۹۹۳ء)، ص ۲۲۷۔
- ۴۱۔ بحوالہ ڈی ایچ لارنس، ”غشی نقطہ“، کچھ کتاب کے متعلق ترجمہ لیڈی فیکٹر لے (لاہور: ادارہ ادبیات، جنوری ۱۹۶۳ء)، ص ۷۷۔
- ۴۲۔ بحوالہ مظفر علی سینہ، ”لارنس کا تنقیدی عمل“ (تعارف نامہ)، فکٹیشن، فن اور فلسفہ (ڈی ایچ لارنس کے منتخب مقالات) (کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۶ء)، ص ۱۸۔
- ۴۳۔ بحوالہ انعامیہ جوزف کا ایک کانگائی ہیرو“، ڈرائیڈ افریڈ کانگائی، مترجم یاسر جواد (لاہور: کوئم پبلشرز، سبند ارو)، ص ۲۷۔
- ۴۴۔ بحوالہ ناصر بغدادی، ”ویٹر اکل: ایک تجزیاتی مطالعہ“، بدایین کراچی، شمارہ ۲ (اکتوبر ۱۹۹۶ء تا جون ۱۹۹۷ء)، ص ۲۸۲-۲۸۵۔
- ۴۵۔ گری کیرے (Gary Carey)، *The Stranger: Cliffs's Notes* (امریکا: ایک ٹیکن، ٹیرامکا، ۱۹۷۹ء)، ص ۶۶۔
- ۴۶۔ کھرگراس، نقار، مترجم باقر نقوی (کراچی: اکادمی بان یافت، دسمبر ۲۰۱۲ء)، ص ۱۸-۱۹۔
- ۴۸۔ امجد طفیل، ”مارکیز، بان، طلسم اور تخیل کا اجراع“، ادبیات اسلام آباد، شمارہ ۵۳ (خزاں ۲۰۰۰ء)، ص ۱۲۷۔
- ۴۹۔ محمد حسن عسکری، ”آدمی اور انسان“، مجموعہ محمد حسن عسکری (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء)، ص ۲۵۳۔

مآخذ

آغا، وزیر۔ ”ہرمین بسے“۔ تخلیقی ادب ۴، کراچی، شمارہ خصوصی، ماہنامہ اسلوب (جولائی ۱۹۸۵ء)۔
 احمد سلیم، فرخی، آصف۔ ”سدھارتھ اور آگئی“۔ تخلیقی ادب ۴، کراچی، شمارہ خصوصی، ماہنامہ اسلوب (جولائی ۱۹۸۵ء)۔

- احمد سہیل۔ ”ٹاکس مان“۔ طریقے۔ لاہور: قوسین، ۱۹۸۲ء۔
- احمد نعیم۔ ”حقائق کا لفظ“۔ اوراق خاص نمبر (اگست ستمبر ۱۹۹۵ء)۔
- ہالکٹن، ٹیری (Terry Eagleton)۔ ”Wuthering Heights“۔ *Myths of Power: A Marxist study of the*۔ برنٹس: لندن، ۱۹۶۵ء۔
- ایوز بیٹس سی (James C. Evans)۔ *Tom Jones: Cliff's Notes*۔ امریکا: انک، لندن، نمبر ۱۹۶۶ء۔
- بقاوی، ناصر۔ ”ویٹر ایل ایک تجزیاتی مطالعہ“۔ جلد پان کراچی، شمارہ ۴ (اکتوبر ۱۹۹۶ء تا جن ۱۹۹۷ء)۔
- _____۔ ”کو وائسول کا تجزیاتی مطالعہ“۔ جلد پان کراچی، شمارہ ۵ (جولائی ۱۹۹۷ء تا ستمبر ۱۹۹۸ء)۔
- یورسوف، پ۔ ”نہیں الفاظ“۔ سال از سیکسم کوئی۔ ماسکو: راویگا اشاعت گھر، ۱۹۸۳ء۔
- ہی، مورس (Maurice Beebe)۔ *A Critical Study: Guide to Conrad's Lord Jim*۔ امریکا: ایجوکیشنل ریسرچ ایسوسی ایشن، ۱۹۶۱ء۔
- ہیڈن، ایرک (Eric Peterson)۔ *Pride and Prejudice: Cliff's Notes*۔ امریکا: انک، لندن، نمبر ۱۹۶۲ء۔
- جیل قمر۔ ”ہیڈن ہس کا ناول سدھارتھ“۔ جلیلا ادب کی سرحدیں جلد دوم۔ کراچی: کتب دیافت، ۲۰۰۰ء۔
- حام، سیف الدین۔ ”نیش نقطہ“۔ جین آئر از شارلٹ بروئس۔ لاہور: کتبہ شاہان، ۱۹۶۵ء۔
- ولوی، مظہر انصاری۔ ”تعارف“۔ لال قسطن از قسطنیل ہجورین مترجمہ فارسی۔ لاہور: مقبول اکیڈمی، ۱۹۶۷ء۔
- ڈیوڈ، ڈیوڈ (David Daiches)۔ *A Critical History of English Literature*۔ کیمبرج، ۱۹۸۰ء۔
- رہٹس، جیمس ای (James L. Roberts)۔ *Crime and Punishment: Cliff's Notes*۔ امریکا: انک، لندن، نمبر ۱۹۶۳ء۔
- سامی، نیلا (Neila Seshachari)۔ ”The Great Gatsby: Apogee of Fitzgerald's Mythopoeia“۔ نیو یارک: چیمپس ہاؤس پبلشرز، فلاڈی، ۱۹۹۱ء۔
- سپی، ٹیڈ تھامس (Spevy, Ted Thomas)۔ *Nineteenth-Century Fiction V.9*۔ کیلی فورنیا: کیلی فورنیا یونیورسٹی پریس، سن ڈیگو۔
- سٹالمن، آر ڈیوڈ (R. W. Stallman)۔ ”Gatsby and the Hole in Time“۔ *Bloom's Major Literary Characters*۔ نیو یارک: چیمپس ہاؤس پبلشرز، فلاڈی، ۱۹۹۱ء۔
- سٹرین، میرین (Marianne Sturman)۔ *Don Quixote: Cliff's Notes*۔ امریکا: انک، لندن، نمبر ۱۹۶۲ء۔
- سمتھ، نیلسن جے (Nelson J. Smith)۔ *Study Guide to Melville's Moby Dick*۔ امریکا: ایجوکیشنل ریسرچ ایسوسی ایشن، ۱۹۶۷ء۔
- سید مظفر علی۔ ”لائسنس کا تنقیدی عمل“ (تعارف نامہ)۔ فکٹمن، فن اور فلسفہ (ڈی ایچ لائسنس کے منتخب مقالات)۔ کراچی: کتبہ الملوپ، ۱۹۸۲ء۔
- طاطائی، لیو۔ ”ہنگ اور امن کے متعلق چند باتیں“۔ جنگ اور امن، لیو طاطائی جلد دوم۔ مترجم شاہ حمید۔ لاہور: پبلیکیشنل کیشنز، دسمبر ۱۹۹۲ء۔

طاہر، ستار۔ نوٹس سے ڈیم کلا کیڑا از کوکڑ ہو کو۔ لاہور: مکتبہ شاہکار، ۱۹۷۵ء۔

طفیل، امجد۔ ”مارکیز، یاقین، طلسم اور محفل کا استخراج“۔ ادبیات اسلام آباد شمارہ ۵۳ (خزاں ۲۰۰۰ء)۔

عسکری، محمد حسن۔ ”آؤ بی اور انسان“۔ مجموعہ محمد حسن عسکری۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء۔

_____۔ ”دیباچہ“۔ دیکھا گوریو از اور ڈی بالزاک۔ مترجم ضمیم بھائی۔ روہتاس بکس، ۱۹۹۳ء۔

فاروقی، طمس الرحمان۔ ”آج کا مغربی ناول: نظریات و تصورات“۔ اردو فکٹمن۔ مرتب آل احمد سرور علی گڑھ: مسلم یونیورسٹی، ۱۹۷۵ء۔

کالکا، فرانسز۔ ”جو زرف“۔ ایک کالکلی ہیرو۔ ٹرانسلیٹڈ از فرانسز کالکا۔ مترجم یاسر جواد۔ لاہور: کوئم پبلشرز، سنڈارو۔

کلن، جارج ومارس لینڈ، ای ای ایل (George Klin, Amy L. Marsland)۔ *Miserables: Cliff's Notes*۔ امریکا: ایکٹنگٹن، نیبراسکا، ۱۹۸۸ء۔

کونڈ، لارنس ایل (Lawrence I. Conrad)۔ *The world of Ibn-e Tufail: Interdisciplinary Perception on Haqq-ibn-Yaqzan*۔ لیڈان: انڈیا ریک، کولن ہل، ۱۹۹۶ء۔

کیرے، گری (Gary Carey)۔ *The Stranger: Cliff's Notes*۔ امریکا: ایکٹنگٹن، نیبراسکا، ۱۹۷۹ء۔

کیو، کیتھرین لیلی (Katherine Lily Gibbs)۔ *A Portrait of the Artist as a Young Man: Cliff's Notes*۔ امریکا: ایکٹنگٹن، نیبراسکا، ۱۹۶۲ء۔

گر اس، کفر۔ بقارہ۔ مترجم باقر نقوی۔ کراچی: اکادمی بازیافت، دسمبر ۲۰۱۲ء۔

گوہر، ڈی ایل (D. L. Gobert)۔ *The Red and The Black: Cliff's Notes*۔ امریکا: ایکٹنگٹن، نیبراسکا، ۱۹۸۲ء۔

گورڈن، نیلوز (Ian Fellowes, Gordon)۔ *Don Quixote: 100 Great Books*۔ ایڈیٹر جان کیچک۔ دہلی: ایڈو کیشنز، ۱۹۹۹ء۔

لارنس، ڈی ایچ۔ ”نامس پارڈی کا مطالعہ“۔ فکٹمن، فن اور فلسفہ (ڈی ایچ لارنس کے منتخب مقالات)۔ مترجمہ قاضیات، بقارہ، منظور علی سید۔ کراچی: مکتبہ سلوب، ۱۹۸۶ء۔

_____۔ ”ہاتھوں کا حرف مرخ“۔ فکٹمن، فن اور فلسفہ (ڈی ایچ لارنس کے منتخب مقالات)۔ مترجمہ قاضیات، بقارہ، منظور علی سید۔ کراچی: مکتبہ سلوب، ۱۹۸۶ء۔

_____۔ کچھ کتب کے متعلق مترجمہ لیڈی بقارہ لے۔ لاہور: ادارہ ادبیات نو، جنوری ۱۹۶۳ء۔

لاہیر، جے ایم (J. M. Lyber)۔ *Jane Eyre: Cliff's Notes*۔ امریکا: ایکٹنگٹن، نیبراسکا، ۱۹۸۲ء۔

مجیب، محمد۔ روسی ادب: ۲۔ پاکستان: انجمن ترجمی اردو، ۱۹۹۲ء۔

محمد طفیل، میاں۔ ”پیش نظر“۔ نوجوان ور تھر کی داستان غم از کوکڑ۔ لاہور: مکتبہ شاہکار، ۱۹۷۶ء۔

مک کووان، کیتھیما (Cynthia McGowan)۔ *Robinson Crusoe: Cliff's Notes*۔ امریکا: ایکٹنگٹن، نیبراسکا، ۱۹۷۶ء۔

پارک، نرس، برنس (Bruce Harkness)۔ *Conrad's Heart of Darkness and Critics*۔ ران فرانسکو: اوڈون تھر پبلشنگ کمپنی، ۱۹۶۰ء۔

نارتھمن، فیلپ (Phillip Northman)۔ *The Great Gatsby: Cliff's Notes*۔ امریکا: ایکٹنگٹن، نیبراسکا، ۱۹۶۶ء۔

نیشن، محمد۔ انگریزی ادب کی مختصر تاریخ۔ لاہور: ایکٹنگٹن، مئی ۱۹۹۳ء۔

جلیل عالی *

”پاکستانی ثقافت“: اتفاق و اختلاف

کتاب: پاکستانی ثقافت

مصنف: عکسی مفتی

ماثر: الفیصل ماثران، لاہور، ۲۰۱۴ء۔

عکسی مفتی نے وطن عزیز پاکستان سے محبت اگر چہ اپنے والد اور اردو کے بڑے لکھاری ممتاز مفتی سے ورثے میں پائی مگر لوک ورثہ سے پیشہ وارانہ وابستگی کے دوران ملک کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے رنگارنگ ثقافتی مظاہر کے گہرے مشاہدے اور مطالعے نے اس حب الوطنی کو اس کے جسم و جان ہی نہیں ایمان کا حصہ بنا دیا۔

ممتاز مفتی کو زندگی اور کائنات کے پراسرار پہلو بہت ہانٹ کرتے تھے، جس کی تائید ان کی تحریروں میں بار بار استعمال ہونے والے اس جملے سے بھی ہوتی ہے کہ:

پتا نہیں ایسا کیوں ہوتا ہے مگر ایسا ہوتا ہے کہ

جب کہ عکسی مفتی کو زندگی کے ثقافتی مظاہر کی گہمیرتا کے پس پردہ کارفرما جوہر زندگی نے اپنا دیوانہ بنا رکھا ہے۔ ثقافتی جوہر حیات کو گرفت میں لینے کی دھن ہی نے اسے قلمکاری کی طرف راغب کیا۔ یوں ایک دن

کی بات اور کاغذ کا گھوڑا کے بعد پاکستانی ثقافت کے خصوصی موضوع پر لکھی گئی یہ کتاب اسی سلسلے کی کڑی ہے۔

پاکستانی ثقافت کے موضوع پر گزشتہ صدی کی ساٹھویں دہائی میں سب سے پہلے مبسوط کتابی صورت میں پاکستانی کلچر کے نام سے ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب نے قلم اٹھایا تھا۔ اس کے بعد اس حوالے سے دوسری اہم کتاب پاکستان میں تہذیب کا ارتقا سبط حسن نے تحریر فرمائی۔ پروفیسر سجاد باقر رضوی مرحوم کی اصطلاحوں سے کام لے کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ڈاکٹر جمیل جالبی کے ہاں اگر آسمانی نقطہ نظر حاوی ہے تو سبط حسن کے خیالات پر زمینی زاویہ نگاہ غالب ہے۔ عکسی مفتی کی خوبی یہ ہے کہ اس نے زمینی و آسمانی دونوں حوالوں کو پیش نظر رکھا ہے اور ان کی امتزاجی صورت سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ اس نے اپنے خیالات کے اظہار میں ادق اور پیچیدہ علمی اسلوب اختیار کرنے کی بجائے اپنے مشاہدات پر مبنی ہلکے پھلکے اور کسی حد تک مجلسی انداز گفتگو کو ترجیح دی ہے۔ کہیں کہیں تو ہمارے صوتی دانشوروں کی حکایت بیانی کے وسیلے سے بھی کام لیا ہے اور تاریخ و تہذیب، سیاست و معیشت اور ادب و فن کے شعبوں سے متعلق واقعات بیان کر کے اپنے موقف کو آگے بڑھایا ہے۔ یہ ذہن سے زیادہ دل جیتنے کی حکمت عملی ہے۔

جلد ۶
جلد ۷

عکسی مفتی کی اس تصنیف کے چیدہ چیدہ نکات درج ذیل ہیں۔

اس خطے کی قدیم تاریخ اور موجودہ پاکستانی ثقافت میں گہرا تعلق ہے۔ (مفتی، ص ۱۶۳)

قدیم رسوم و رواج، ادب و فن اور آثار و روایات ثقافتی سفر میں ایک تسلسل بناتے ہیں۔ (ص ۲۳)

مغربی اور یورپی دانشور ہماری ثقافت کے بارے میں متعصبانہ رویہ رکھتے ہیں۔ (ص ۲۸)

پاکستانی ثقافت میں لوک ریت اور زبانی روایت کا بہت اہم کردار ہے۔ (ص ۱۰۵)

ہمارے حکمرانوں، معاشرتی و ثقافتی اداروں اور دانشوروں نے پاکستانی ثقافت سے افسوس ناک

اغماض برتا ہے۔ (ص ۳۵)

علامہ اقبال اور قائد اعظم نے ایک علاحدہ مملکت کا سوال ثقافت کی بنیاد پر اٹھایا تھا مذہبی فرمودات

پر نہیں۔ (ص ۱۸۱)

اس حوالے سے عکسی نے ۲۲ مارچ ۱۹۳۰ء کو منعقد ہونے والے آل انڈیا مسلم لیگ لاہور کے اجلاس

میں دیے جانے والے قائد اعظم کے صدارتی خطبے سے ایک جامع و مانع اقتباس بھی نقل کیا ہے، جسے یہاں درج کرنا مناسب رہے گا۔

ہندو اور مسلم دو جدا گانہ مذاہب جدا گانہ فلسفے جدا گانہ سماجی رسوم اور جدا گانہ ادبیات سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ دونوں نیکو آپس میں شادی بیاہ کرتے ہیں اور نہ ایک ساتھ بیٹھ کر کھاتے پیتے ہیں۔ یہ واقعہ ہے کہ دونوں دو علاحدہ تمدنوں سے تعلق رکھتے ہیں، جن کی بنیاد و مقننہ نظریات تصورات پر ہے۔ زندگی اور اس سے تعلق رکھنے والے تمام پہلوؤں پر ان کی نگاہ مختلف زاویوں سے پڑتی ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ ہندوؤں اور مسلمانوں کی امنگوں کے تاریخی سرچشمے مختلف ہیں۔ ان کے رزمیے مختلف ہیں۔ ان کے ہیروز مختلف ہیں۔ ان کی داستانیں مختلف ہیں۔ بلکہ اکثر تو ایک کا ہیرو دوسرے کا دشمن ہے۔ یہی حال ان کی کامرائیوں اور کامیوں کا ہے۔ ایسی دو قوموں کو ایک مملکت کی صورت میں ایک ساتھ جوہنے کی کوشش جن میں سے ایک عددی اکثریت رکھتی ہو اور دوسری عددی اقلیت میں ہو لانا بیزاری کی پرورش کرے گی اور بالآخر اس نظام کو تباہ کر دے گی، جو اس طرح ایک مملکت کی ایک حکومت کی صورت میں تیار کیا جائے گا۔

سیکولرزم مغربی تہذیب کی محض خیالی جنت ہے۔ یہ اتنا ہی خیالی اور دوسروں پر تھوپا گیا نظریہ ہے جتنا

کنز اور قدامت پسند روایتی مذہب ہے۔ (ص ۱۹۰)

مذہب اور ثقافت میں تضاد اسلامی مسئلہ نہیں ہے۔ (ص ۱۹۰)

انسانی زندگی میں صرف دو طاقتیں ہیں۔ خدا اور انسان۔ خدا الہامی ہے۔ مذہبی ہے، تصوراتی ہے۔ انسان سیکولر اور ثقافتی ہے۔ رنگ رنگ ہے۔ اسلام انسانیت اور خدا میں توازن یعنی ”المیزان“ پر یقین رکھتا ہے۔ (ص ۱۹۲)

سماجی داری (pluralism) دراصل لسانی، علاقائی، ثقافتی، قومی، مذہبی اور اور عالمگیریت میں توازن لانے کی صلاحیت کا نام ہے۔ (ص ۱۹۲)

اسلام مقامی ثقافت میں خواہ مخواہ دخل اندازی نہیں کرتا بلکہ اس کو اپنے اندر سمو کر آہستہ آہستہ جذب کرتا ہے اور اس کے فروغ کا قائل ہے۔ اگر مقامی اقدار اسلام کے بنیادی عقائد کے بالکل برعکس نہ ہوں تو اسلام انھیں نہیں چھیڑتا۔ عالمی سطح پر سوچو لیکن عمل مقامی سطح پر کرو۔ (ص ۱۹۹)

ہم نے نظریہ پاکستان کے خالی ڈھول تو بہت پیٹے ہیں لیکن معاشرتی ہم آہنگی کے لیے خاطر خواہ اقدامات نہیں کر پائے۔ (ص ۲۰۹)

ثقافت قانون سے عظیم تر ہے۔ ثقافت اقتدار سے عظیم تر ہے۔ ثقافت ہمارا طرز زندگی ہے۔ ثقافت ہی فیصلہ کن ہے۔ ثقافت ہی قدر پیمائی ہے۔ (ص ۲۱۲)

ہماری زندگیوں اور اجتماعی ترقی میں ثقافتی شعور کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ (ص ۲۱۳)

یہ اور بہت سے دیگر نکات عکسی مغنی کی تصنیف کو بجا طور پر ایک منجیدہ اور اہم کتاب بناتے ہیں۔ تاہم کہیں کہیں یہ احساس ہوتا ہے کہ بات ایک مربوط اور ہم آہنگ فکری و نظری دائرے سے باہر نکل گئی ہے۔ اور بعض بیانات تو تضاد کی صورت میں پیدا کرتے بھی دکھائی دیتے ہیں۔ بہر حال یہ سہرا سہرا اس فکر انگیز اور احساس خیز کاوش ہی کے سر بندھتا ہے کہ اس میں چھیڑے گئے مباحث سے تحریک پا کر چند تائیدی و اختلافی معروضات پیش کی جا رہی ہیں۔

سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ ثقافت ایک اضافی مظہر ہے۔ یعنی اس حوالے سے کہ کس وقت کس دائرے کی ثقافت مرکوز ہو رہی ہو، ثقافت کی شناخت بدل جاتی ہے۔ گویا ثقافت ایک ایسی ٹوپی ہے جو سر کے مطابق اپنا سائز تبدیل کر لیتی ہے۔ شاید اسی لیے ٹی ایس ایلپٹ نے کہا تھا کہ جہاں ایک عالمی ثقافت کی بات کی جاسکتی ہے وہاں دنیا کے ہر شخص کی الگ ثقافت کا تصور بھی کیا جاسکتا ہے۔ سو پاکستانی ثقافت کی بات کرتے ہوئے بھی ہمیں پاکستان کے جغرافیائی دائرے کو کو سامنے رکھنا ہوگا۔ پاکستانی ثقافتوں اور پاکستانی ثقافت کے فرق کا بھی لحاظ کرنا ہوگا۔ یہ دیکھنا ہوگا کہ آیا پاکستانی ثقافت محض پاکستان میں موجود مختلف ثقافتوں کے مجموعے کا نام ہے یا ان کے مشترک عناصر سے تشکیل پانے والے امتزاجی تشخص کا نام ہے۔

پھر یہ خیال بھی رہے کہ کسی بھی جغرافیائی دائرے کی ثقافت کی تعظیم کے لیے اس کے چلی و خفی (overt and covert) دونوں طرح کے عناصر کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ ظاہر ہے کہ ثقافت کے وہ خارجی عناصر جو مادی ترقی کے عمل سے فنا ہو جاتے ہیں ثقافت کے استقراری و تسلسل کے مظہر نہیں ہو سکتے۔ مجھے یاد ہے ستر کی دہائی میں ہمارے ایک اشتراکی دوست نے جلسہ ارباب ذوق راولپنڈی کے ایک اجلاس میں ثقافت پر مضمون پڑھتے ہوئے اس بات پر کتنے دکھاوے و تشویش کا اظہار کیا تھا کہ ہمارے دیہات میں ہینڈ پمپ

اور نبوب ویل آنے سے پچھٹ اور پنہاریوں کا کلچرنا پیدا ہوتا جا رہا ہے۔ نکتے کی بات یہ ہے کہ کسی ثقافت کی پہچان میں وہی عناصر کلیدی حیثیت رکھتے ہیں جو ارتقائی سفر میں ایک تسلسل کی ضمانت بن سکتے ہیں۔ چنانچہ انسانی وجود کی ہمہ جہت شمولیت سے تشکیل پانے والی کلیت میں کسی بھی دائرہ ثقافت کے انسانوں کے امتیازی اقداری سروکار کو جانے بغیر ثقافتی استقرار و تسلسل کا فہم ممکن ہی نہیں ہوتا۔ درحقیقت کسی بھی ثقافت کے پیچھے جو تہذیبی روح کارفرما ہوتی ہے وہی اس کے مستقل عناصر کا تعین کرتی ہے۔

جہاں تک ثقافت اور اسلام کا تعلق ہے، دونوں کے تعامل میں اسلام کا کردار انفعالی نہیں فعالی ہے۔ اسلام جہاں بھی جاتا ہے اپنے عظیم تصور خیر و شر کو بروئے کار لاتے ہوئے چار رجحانوں میں عمل آ رہا ہوتا ہے۔

(۱) اپنی آفاقی و سرمدی روح سے ہم آہنگ یا غیر متصادم ثقافتی مظاہر کو برقرار رکھتا ہے۔

(ب) قابل اصلاح مظاہر میں مناسب تبدیلیاں لاتا ہے۔

(ج) اپنی اقداری روح سے متصادم عناصر کی تفتیش کرتا ہے۔ اور

(د) نئے نئے ثقافتی مظاہر تخلیق کرتا ہے۔

ظاہر ہے کہ اس چار گونہ معاشرتی و تہذیبی عمل کے نتائج آنکھ جھپکنے میں سامنے نہیں آ جاتے۔ اس میں صدیاں اور زمانے صرف ہوتے ہیں۔ اور یہ سب کچھ بے ساختہ و فطری انداز سے ہوتا ہے اس میں جبر و اکراہ کی کوئی گنجائش نہیں ہوتی۔

کہ کلچر و نسلوں کے آزادانہ ظہار سے اپنا چہرہ بناتا ہے۔ (عالی: ص ۲۷)

یہ جو پاکستان کے کم و بیش میں کروڑ مسلمان ہیں ان سب کے آبا و اجداد ایران و عرب سے تو نہیں آئے۔ ان میں سے بیشتر کا تعلق ذات پات کے شکنجے میں جکڑے اس بے توقیر مقامی طبقے سے تھا جو عزت کی خاطر برابری کا تصور رکھنے والے مذہب اسلام کے حلقہ بگوش ہوئے۔ اس برابری کے عملی مظاہرے میں صوفیائے کرام کے لنگر خانوں کا بڑا اہم ثقافتی کردار ہے، جہاں شاہ و گدا ایک ساتھ بیٹھ کر کھانا کھاتے تھے۔ پھر تبدیلی مذہب میں بھیجنے کے مقابل قوالی کی موسیقی ہی نہیں وحدت و شرف انسانی کے مضامین و مضامین کو بھی بڑا دخل رہا ہے۔ ورنہ گائے کی پوجا کرنے سے گائے کا گوشت کھانے تک کے سفر کا تاریخی معجزہ کیسے رونما ہو سکتا تھا۔

یوں تو قائد اعظم نے تحریک پاکستان کے دوران ہی برصغیر کے مسلمانوں کے الگ ثقافتی وجود کے نمایاں خدوخال کی ناقابل تردید نشاندہی کر دی تھی۔ اور بجا طور پر کہا جاتا ہے پاکستانی قوم کی تشکیل پہلے ہوئی اور وطن بعد میں حاصل ہوا۔ تاہم حصول پاکستان کے بعد ثقافتی ارتقاء کے رفتاری پیمانے کو سامنے رکھتے ہوئے ہر مسئلہ برصغیر کی مختصر مدت میں ہم نے جو بے شمار ثقافتی مظاہر متعارف کروائے ہیں ان میں سے چند ایک کی طرف اشارہ کرنا بے محل نہیں ہوگا۔

تشکیل پاکستان سے پہلے بھی ہماری قومی زبان اردو کا آغاز و ارتقاء ہندوستانی تہذیب کے ایک شاندار مظہر کی حیثیت رکھتا ہے۔ اور لسانی آہنگ کے فرق کی بنا پر اردو ہندی تراکیب کا رواج نہ پا سکتا بھی ہماری مختلف تہذیبی روح کا پتہ دیتا ہے۔ تاہم حصول پاکستان کے بعد مقامی زبانوں کے تال میل سے ہم نے اردو کے مزاج میں جو ایک خاص تبدیلی پیدا کر لی ہے اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اس خاص مزاج و آہنگ کے باعث بعض لسانی ماہرین نے اسے پاکستانی اردو کا نام بھی دیا ہے۔

پاکستان میں لکھی جانے والی غزل سے جام و میناء شراب و صراحی اور میخانے کے دوسرے متعلقات رخصت ہو چکے ہیں جب کہ ہمارے ہمسایہ ملک میں یہ نعت اب بھی مستعمل ہے۔

پاکستان کے مشاعروں میں جو ایک آدھ شاعر ترنم سے کلام پڑھتا ہے وہ بھی اچھا نہیں سمجھا جاتا اور اسے واجبی سی شاعری کوگا کر لائق توجہ بنانے کی کوشش قرار دیا جاتا ہے۔ جب کہ ہمسایہ ملک میں ترنم کے بغیر شاعر کا تصور ہی محال ہے۔

شروع شروع میں اقبالی روایت کے زیر اثر پاکستانی اردو غزل میں کہیں کہیں نعتیہ اشعار سامنے آنے لگے۔ اور پھر کچھ ہی عرصے بعد نعت ایک باقاعدہ ادبی صنف کا اعتبار حاصل کر گئی۔ ادبی پرچے جو نعت کی اشاعت بارے تحفظات رکھتے اور پیس و پیش سے کام لیتے تھے اسے جگہ دینے پر آمادہ ہو گئے اور آج صورتحال یہ ہے کہ کم و بیش تمام ادبی جمہدوں کے آغاز میں حمد و نعت کا گوشہ مختص کرنے کی روایت مستحکم ہو چکی ہے۔

نعت خوانی کی محفلوں میں دف کے استعمال کے ساتھ ساتھ منہ سے مختلف آوازیں نکال کر موسیقی کے اثرات پیدا کرنے کا رواج عام ہو رہا ہے۔

عوام کے جمہوری ابھار سے گھبرا کر وضع موجود کے تحفظ کی خاطر بار بار لگائے جانے والے مارشل

لاؤں میں دس دس سال ملائیت کی پرورش کے باوجود اقبال اور قائد اعظم کے پاکستان کے عام انتخابات میں ملائیت کے نمائندوں کو پانچ فیصد ووٹ بھی نہیں ملتے۔ جب کہ سیکولرزم اور جمہوری تسلسل کے دعویدار ہمسایہ ملک کے انتخابات بھاری اکثریت سے بنیاد پرست اور انتہا پسند قوتوں کو کٹی بارات قدر میں لایچکے ہیں۔ یہ بات پاکستان کی ملائیت ہی نہیں انتہا پسند آزاد خیالی اور مذہب بیزاری کے لئے بھی لمحہ فکریہ ہونی چاہیے کہ پاکستانی ثقافتی روح دونوں کو مسترد کرتی ہے اور اپنے اسلامی حرکی تشخص سے کسی صورت دستبردار ہونے کو تیار نہیں ہے۔

قرآنی آیات کی روایتی خطاطی سے لے کر صادقین، اسلم کمال اور دوسرے نامور مصوروں کی تخلیقی قرآنی مصوری تک کا سفر بھی پاکستانی ثقافتی روح کا بے مثال مظہر ہے۔

پاکستان کے شہروں میں یہ جو کلمہ چوک، ہڑکوں کنارے بجلی کے کھمبوں اور پارکوں میں درختوں کے تنوں پر اسمائے رب و رسول جلوہ نما ہوتے چلے جا رہے ہیں ان سے بھی ایک خاص تہذیبی و ثقافتی ماحول کی عکاسی ہوتی ہے۔ ریلوے اسٹیشنوں، سرکاری عمارتوں اور تعلیم گاہوں کی دیواروں پر درج قرآنی آیات بھی اسی کا حصہ ہیں۔

اسلامی جمہوریہ پاکستان کے نام ہی سے نہیں آئین میں درج قرار و مقاصد کی رو سے بھی ہم نے کم از کم نظری حد تک سیکولر مغربی جمہوریت کے برعکس اقبال کی روحانی جمہوریت سے رشتہ جوڑ رکھا ہے۔ ایٹمی دھماکوں کے یادگار دن کو یو این کیمیر کے نام سے موسوم کرنا بھی ہماری تہذیبی و ثقافتی ترجیحات کا علامتی اظہار ہے۔

کار خیر میں شرکت کی خاطر عطیات دینے کے رجحان کے حوالے سے دنیا کے اس نمایاں ترین ملک میں اولیا و صوفیاء کے مزاروں سے منسلک لنگر خانوں کی روایت تو پہلے سے موجود تھی مگر اب یہ سلسلہ شہروں میں مختلف عوامی مقامات تک پھیلتا چلا جا رہا ہے۔

پاک وہند میں نام نہاد گلوبلائزیشن اور منڈی معیشت کی صارفیت سے سازگار نفسیاتی ماحول بنانے والی پاپ موسیقی کی یکساں یلغار کے سامنے پاکستان میں تو نصرت فتح علی خاں نے اپنے اجتہادی تخلیقی جوہر سے ایسا ہند بانہا کہ آج ہمارے کلاسیکی گھرانوں کے بیشتر نوجوان پاپ موسیقی میں بھی ایک وقار اور سنجیدگی کو

قائم رکھتے ہوئے عارفانہ کلام سائمن تک پہنچا رہے ہیں۔ اور صاف ظاہر ہے کہ ہماری ثقافتی روح نے پاپ موسیقی کو برہنگی اور لچر چین کا ویسا وسیلہ نہیں بنے دیا جیسا کہ بہت سی دوسری ثقافتوں میں دکھائی دیتا ہے۔

رمضان کے مہینے میں روزہ دار اور بے روزہ کی تفریق کے بغیر گھروں، دفتروں اور ہوٹلوں میں افطاری کی تقریبات اور ان میں پکوڑوں کی طرح کے دوسرے لوازمات کا اہتمام بھی تو پاکستانی ثقافت ہی کا ایک رنگ ہے۔

توجہ اور غور کرنے سے ایسے مشترک خد و خال کی ایک طویل فہرست مرتب ہو سکتی ہے جو پاکستانی ثقافت کو محض مختلف ثقافتوں کے مجموعے یا تنوعات میں اشتراک (unity in diversity) کے تصور سے ذرا آگے کی چیز بناتے اور بٹھراتے ہیں۔

نکسی مفتی نے اپنی کتاب میں پاکستانی ثقافت کے حوالے سے حکومتوں اور اور متعلقہ اداروں کی غفلت و عدم دلچسپی کی شکایت کی ہے۔ آج سے کوئی پچیس تیس برس پہلے ”پاکستان لوک ورثے“ کے اس سربراہ سے میں نے درخواست کی تھی کہ وطن عزیز کی مختلف و متنوع ثقافتوں کے تعارف و فروغ کے ساتھ ساتھ ملک کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے مشترک عناصر و مظاہر کی یکجائی اور اشاعت کی طرف بھی توجہ دیجیے تاکہ پاکستانی قومی ثقافت کے خد و خال بھی اجاگر ہو سکیں تو موصوف یہ بوجھ مجھ جیسے سہل پسند شاعر کے کندھوں پر ڈالنے کی دھمکی دے کر سبک بار ہو گئے۔

مآخذ

- * شاعر و دانشور، اسلام آباد۔
- مفتی، نکسی، پاکستانی ثقافت، لاہور: المصطلح ناشران، ۲۰۱۲ء۔
- عالی، جلیل، تنویر ستارہ، لاہور: گورنمنٹ پبلشرز، ۱۹۹۸ء۔

Shamsur Rahmān Fārūqī *

The Name and Nature of a Language: Would Urdu by any other Name Smell as Sweet? **

Urdu since its very inception has been a cementing force among the people of India and is a true example of unity in diversity. Urdu is the only modern Indian language which has been used by writers of all communities from Roman Catholic to Parsi as a medium of expression. The Anjuman Taraqqi-i Urdu, founded more than a century ago, has served the culture and literature of India without regard to religious or political affiliations. It remains a secular force in the social culture of this country.

Unfortunately, misunderstandings persist about the nature and origins, and even the name of Urdu. And it is not because of anything controversial about its history and culture. The confusions that exist about Urdu are one of the uglier legacies of our colonial past.

The commonest perception about the language name *Urdu* is that the word means ‘army, armed forces’. The argument immediately follows: since the name *Urdu* means ‘army, armed forces’, it is obvious that the language came into being through the army’s actions and interactions with the local populace. The question then arises: Whose army? Here, the answer is still easier: the Muslim armies, of course. They came from abroad with the view of conquering this country and naturally needed some means of communication with the locals. Thus it was the foreigners who generated a foreign language for their purposes and then left it for the locals. That’s why the name *Urdu*: the language is a living memorial to the

Muslim armed presence in India which began around the 11th century and continued until about the 17th century.

This origin myth about the name and nature of the language *Urdu* is not too old; nor is this myth the creation of the so-called anti-Muslim lobby, or the anti-Urdu lobby. This myth has persisted for a little more than two centuries now, and owes its origin and existence to Urdu writers who were Muslim. The first name in this list is that of Mir Amman, author of *Bāgh-o-Bahār* and other similar works. *Farhang-i Āsifiyya*, the first Urdu dictionary compiled by an Indian defines ‘Urdu’ as follows:

Turkish, noun, feminine (1) Army, army group, camp (*sic*), place where the army stays. (2) The speech of the army (*lashkar*), and Hindustāni, the language which has come into being by the mixture of Arabic, Persian, Hindi, Turkish, English, etc, and which is also called *Urdu-i Mu‘alla*, The Urdu of the residents of Delhi and Lucknow is considered correct and standard or normative (*fasīh*). Since this language was *invented* in the army of Shahjahan Badshah, hence this name became popular.¹

Perhaps it would be impossible to find a more inaccurate, muddled and unhistorical dictionary entry in even Urdu whose record in lexicography is not too brilliant. I need not point out the contradictions and inaccuracies in this definition of one of India’s greatest modern languages. Clearly, the language needed no detractors when it had such friends batting for it with such enthusiasm. The only accuracy in this rigmarole of untruths is the information that the word *urdu* is Turkish.

The second dictionary of Urdu put together by an Indian, and perhaps the most widely regarded as more authoritative of the two, is *Nūr-ul Lughāt*. About Urdu, it says:

(Turkish: Army, place where the army stays), Masculine. (1) Army, place where the army stays (2) That Indian language which came into by the mixture of Arabic, Persian, Hindi, Turkish, English,

etc., Hindustāni language. In fact, the Urdu language was the speech of Shahjahan's army. In this army, there were persons of different types who were speakers of different languages. It was the mixing and mutual interaction of those diverse people that led to the existence of a mixed language which is called Urdu.²

Here again, the confusions, misstatements and inaccuracies are too many to be enumerated, far less analyzed. But it's clear that *Nūr-ul Lughāt* is a faithful follower of the *Āsifiyya* in all essential matters, including the untruth that the language was born in, or was created by the army of Shahjahan. *Nūr-ul Lughāt* has quoted a verse attributed to Mushafi which shows that the language was known as *Urdu*. I didn't find the verse in question in Mushafi's Complete Urdu Poetic Works, but the verse is not important for our purposes. We know that the language name *Urdu* was not unknown in the last quarter of the 18th century, long before Mushafi died. Our inquiry is directed to the meanings of the word *urdu* and how and when it became a language name.

Let's now turn to the monumental *Urdu Lughat Tārīkhi Usūl Par* issued in 22 volumes so far (one more is to come) by the Taraqqi-i Urdu Board, Government of Pakistan, Karachi. The word 'Urdu' is defined on pages 362-363 of Volume I (Karachi, 1977). The first definition is the same as given by its two illustrious predecessors: 'Army, place where the army stays, Masculine. (1) Army, place where the army stays...' Then comes a potted history of the language. The errors are again too many to discuss or even enumerate here. Just one example (p. 362, col. 2): *versified Urdu was called rekhta* (italics added). The only way to surpass this assertion in absurdity is to quote the following definition of 'Urdu-i Mu'alla' from page 363 (col. 1) of the same work. 'Urdu-i Mu'alla', we are informed, is 'the clean and sweet language (Urdu) which was spoken in the Exalted Fort of Delhi from the time of Shahjahan to Bahadur Shah Zafar, (figuratively: *fasīh*

[that which accords to the standard idiom] and *balīgh* [fully expressive] Urdu.)’

The oldest example quoted in the Dictionary to support this unhistorical statement is from a work by Mir Amman, dated 1803, nearly two hundred years after Shāhjahān, and in fact it proves nothing.

The three dictionaries that I cited above are voluble about its nomenclature but don’t say a word about the time or historical period when this name *Urdu* came into use. The *Urdu Lughat* has grace enough to admit that ‘in the beginning it was known by the names *hindvi* or *hindi*’. What period of its history does this ‘beginning’ connote and for how long did the ‘beginning’ names *hindvi/hindi* remained current? These questions are not addressed.

An extremely important omission in the information given by the dictionaries quoted above is that they do not tell us that the word *Urdu* actually and primarily meant *The city of Shāhjahānabād* or the walled city of Delhi as we call it today. This usage has been common since at least the eighteenth century. We find Khan-i Arzu frequently using the word *Urdu* to mean *Delhi*. For instance, he says in his short work of criticism called *Dād-i Sukhan*:

A precedent of this [phenomenon] is in the accounts of the poets of Rekhta of Hind [India], which is poetry written in the Hindi language of those who live in the urdu of Hind [India].³

Similarly, while discussing a word *chhinēl* entered as a lexicon by Abdul Vasi‘ Hansvi in his *Gharā’ib-ul Lughāt* (circa 1690), Khan-i Arzu says: ‘We who are from Hind [India] and live in the *urdu-i mu‘alla*, do not know this word.’⁴ In *Musmir* (Fruit Bearing Tree, c.1752), his epoch making work of linguistics, Khān-i Ārzu has clearly identified *urdu* as ‘the royal city’, which in this case means none else but Delhi.⁵ Mir, in his *Nikāt-ush Shu‘ara* (c. 1752) clearly describes the poetry in Rekhta as the poetry written in the language of the *urdu-i mu‘alla*, which again clearly means the city of Delhi.

Insha'allah Khan Insha and Mirza Muhammad Hasan Qatīl composed their ground breaking work *Daryā-i Latāfat* (Ocean of Subtleties) in 1807. It was not printed until 1850, and was not well known because it is in scholarly Persian. Anyway, at one place Insha makes fun of the Urdu speakers of Murshidabad (from where he himself came, interestingly enough) and Patna and says, 'the residents of Murshidabad and Azimabad [Patna], in their estimation, are competent Urdu speakers and regard their own city as the *urdu*.'⁶

Thus we have ample contemporary evidence to show that originally 'Urdu' was not the name of the language, but that of the city of Shahjahanabad.

Early English lexicographers were aware of this. Here is, for example, John Shakespeare (1834, London, printed by the author):

Urdu *urdu* s.m. An army, a camp, a market. *urdu-i mu'alla*, The royal camp or army (generally means the city of Dihli or Shāhjāhānābād, and *urdu-i mu'alla ki zabān*, The court language).

Shakespeare got many things right, except his definition of *urdu-i mu'alla ki zabān* as 'The court language', unless he meant it to be Persian, because Urdu (or to give its correct name, Hindi) was never the court language. As against this, we have Khan-i Arzu declaring in many places that 'the language of the Urdu-i Mu'alla is Persian.' Most importantly, Shakespeare identifies *Urdu* to mean 'generally the city of Dihli.' So *Urdu* was not the name of a language according to Shakespeare; it was the name of a *place*. Then we have Joseph Thompson (1838, Serampore) who defines *Òor.doo* as follows (P. 382, col. 1):

s.m. An army, a camp, a market. *Oordoo-i-mooúlla*, The royal camp or army, the court (generally means the city of Delhi or *Shahjuhan-abád* and *Oordoo-i-mooúlla kee zubán*, The court language).

So was this an honest omission on the part of our lexicographers and historians of language? Omission it certainly was and it caused much harm to Urdu. Most people

remained unaware that the word *urdu* primarily referred to the city of Shahjahanabad and had nothing to do with the language called Urdu. A further damage was caused by ineluctably linking the language Urdu to the Turkish word *ordu* which, it was declared, means ‘army’ and so on. The resulting illogical and absurd connection located the origin of Urdu language in the army with all its negative implications and reverberations.

Let’s now pause a minute to see what the word *urdu* means in Turkish. In modern Turkish it is written in the Roman script as *ordu*. James W. Redhouse defines *ordu* in his Turkish-English dictionary (Istanbul, 1978, orig. pub. 1890) as follows:

army, army corps, camp

The phrases that follow emphasize the meaning of ‘camp’ above others. So we can assume that the Turkish word refers to ‘army’, etc., but the emphasis is on the sense of ‘camp’. None of our lexicographers tell us when this word entered the Urdu language and whether it came directly from Turkish, or did it come through Persian? Our lexicographers and linguists are not prepared to go the distance. They say, the word is Turkish, *bas*. We can assume that Turkish began to be widely used in India from the time of Babur (r. 1526–1530). But Babur remained in India for less than five years. His son Humayun was obliged to leave the kingdom and country within another five years (1540), only to return at almost the end of his life. Akbar, we know, promoted Persian in his administration and the Mughal culture soon became almost entirely Persianate. Thus it is likely that the word *urdu* in the sense of the royal camp, etc., arrived here through Persian. No sense of a language name attaches to it in the oldest usages of the word quoted in *Lughat Nāma-i Dehkhoda*. It is a modern dictionary; the oldest Persian dictionary that enters *urdu* as a lexical item is *Bahār-i ‘Ajam* (1752) by Tek Chand Bahār of Delhi. He does not say that *urdu* is a language; he mentions just the usual definitions: ‘Army camp, and [also] Army’.⁷

It is thus clear that while the sense of ‘army, army camp’ even ‘army market place’ does attach to the word *urdu*,

it is not recognized as a language name by any of the older Persian dictionaries. The early English-Urdu dictionaries recognize the word as language name in a limited sense. They always link it to the city of Shahjahanabad which they describe to be the same as ‘urdu’.

All historians of Urdu language (though not, apparently its lexicographers) are fully aware that Urdu is a recent name for the language. Its early names were Dihlavi, Hindi/Hindvi, Gujri, Dakani, Rekhta. Later on, Hindi and Rekhta carried the day. As we know, Rekhta also denoted poetry, especially ghazal written in the language called Rekhta.

If we accept as authentic the verse attributed to Mushafi by *Nūr-ul Lughāt*, we can say that the word ‘Urdu’ as language name was known to Mushafi, who died in 1824. This doesn’t help us much in pushing too far in the past the date of ‘Urdu’ as language name. The verse refers to Sauda (d. 1781) and Mīr (d. 1810) but it doesn’t say that the two poets wrote in the language called Urdu:

*May God preserve it [or them], I have heard the
speech of Mir and Mirza
How can I truthfully, Oh Mushafi say that my
language is Urdu?*

Even if we insist that the phrase *khuda rakkhe* (May God preserve them/it) refers to the two poets, all that we can prove from it is that the word ‘Urdu’ as language name was known by 1781 (the year of Sauda’s death). But the question that should have been raised by our historians and lexicographers is: Why did the name Urdu come into vogue? Since the word means ‘army, army camp, camp market, etc.’, and there were no Muslim armies anywhere in India in the late eighteenth century, there could possibly be no connection between ‘army’, etc. (or *lashkar*, a favourite word of our experts) and ‘Urdu’, the name of the language.

An equally important question is: Why was the name ‘Hindi’, the original name of our language, changed to ‘Urdu’? To the best of my knowledge there have been only two

scholars who went into the issues involved here. Hafiz Mahmud Shairani asked why did the name ‘Urdu’ come into existence so late in the history of the language and particularly in an age when there were no Muslim armies in India? Hafiz Sahib raised the question but didn’t attempt to answer it. Around the same time T. Grahame Bailey raised the same question but he also failed to answer it, except to suggest that this change of name may have had something to do with the British.

Bailey was partly right: The British East India Company’s policy demanded that the name ‘Hindi’ be given to an altogether new phenomenon, namely, *khari boli* written in the Devanagari script. It must be remembered that the term *khari boli* didn’t exist at that time. What was actually meant was that the Hindi language as spoken by educated speakers of all religions and persuasions who lived in the *urdu*, that is, the city of Shahjahanabad, should be written in the Devanagari script with some cosmetic changes and the new ‘language’, or language phenomenon, should be called Hindi.

The phrase *urdu-i mu‘alla*, which meant ‘the exalted court/city’ became shortened to *urdu* as we have seen, about the same time the new linguistic phenomenon was coming into existence. Mir Amman in his *Bāgh-o-Bahār* declares that he has written his story in *urdu ki zabān*, spoken by all without regard to sex, caste, creed or age. But Mir Amman refrained from naming the language. A new language called ‘Hindi’ was being born before his very eyes. It was therefore expedient for him not to take that name and just say *urdu* and let the linguists and historians and lexicographers do their best to create further confusion by inventing the presence of Muslim armies at a time when the only foreign army on Indian soil was the English, or the *Firangi* army.

The fact seems to have occurred to none of us that taking away the name *Hindi* from our language and letting a new name *Urdu* develop in its place was the first major step towards creating a linguistic-communal divide. In addition, our

language, that is *Hindi*, was gratuitously awarded an evil reputation that it was the product of army action in India. Urdu has had a hard time living this evil reputation down, but with partial success. Total success can come only when Urdu scholars themselves assert and declare that neither the name nor the language Urdu has anything to do with the army, foreign or local, and that Urdu is *not* a *lashkari zabān*.

NOTES

- * Researcher and critic, India.
- ** What's in a name? that which we call a rose by any other name would smell as sweet.
Romeo and Juliet, II, ii, 43-44.
- ¹ *Farhang-i Āsifiyya*, Vol. I, Orig. pub. perhaps 1916; quoted from the Taraqqi-i Urdu Board New Delhi reprint, 1980, P. 146 Italics added.
- ² *Nūr-ul Lughāt*, Vol. I, orig. pub. 1926, quoted from the edition published by the National Council for the Promotion of Urdu Language, Government of India, New Delhi, 1998, Pp. 311-12.
- ³ *Dād-i Sukhan*, Ed. Syed Muhammad Ikram (Islamabad: Iran Institute of Persian Studies, 1974), p. 7.
The date of composition of this work is not known, but Khan-i Arzu says that he is writing this when he is quite old. This may mean anything from 50 upwards. Khan-i Arzu 1689–1756.
- ⁴ Khan-i Arzu: *Navādir-ul Alfāz*, Ed. Syed Abdullah (Karachi: Anjuman Taraqqi-i Urdu, 1992), P. 214. *Navādir-ul Alfāz* has been dated to 1747–1751.
- ⁵ *Musmir*, Ed. Raihanah Khatun (Karachi: Institute of Central and West Asian Studies, 1991), P.32.
- ⁶ Mirza Muhammad Hasan Qateel and Insha'allah Khan Insha, *Daryā-i Latāfat*, (Murshidabad: Matba'-i Aftab-i Alamtab, 1850), P.116.
- ⁷ Tek Chand Bahar, *Bahār-i 'Ajam*, Two volumes (Delhi: Matba'-i Siraji, Dihli College, 1865), P. 74, V. I.

SOURCES

- Bahar, Tek Chand. *Bahār-i 'Ajam*. Two volumes. Delhi: Matba'-i Siraji, Dihli College, 1865.
- Farhang-i Āsifiyya*. Vol. I. New Delhi: Taraqqi-i Urdu Board, 1980.
- Khan-i Arzu. *Dād-i Sukhan*. Ed. Syed Muhammad Ikram. Islamabad: Iran Institute of Persian Studies, 1974.
- Ibid.: *Navādir-ul Alfāz*, Ed. Syed Abdullah. Karachi: Anjuman Taraqqi-i Urdu, 1992.
- Nūr-ul Lughāt*. Vol. I. New Delhi: National Council for the Promotion of Urdu Language, Government of India, 1998.
- Qateel, Mirza Muhammad Hasan and Insha'allah Khan Insha. *Daryā-i Latāfat*. Murshidabad: Matba'-i Aftab-i Alamtab, 1850.
- Raihanah Khatun . *Musmir*. Karachi: Institute of Central and West Asian Studies, 1991.

M. Ikrām Chaghatāi *

Pakistan and Europe: Their Intellectual, Cultural and Political Relationship**

The wave of European Nations' invasion of India commenced in the sixteenth century and the Portuguese were the first to hoist the flag on her western shores. Soon French, Dutch and the English followed in their footsteps in the disguise of trading companies and then a long period of sanguinary wars started among them for establishing political hegemony over various parts of India. Eventually, the English became successful and in the beginning of the nineteenth century took the administrative reins of the government, still headed by the late Mughal emperors. After having political power, the British East India Company turned its attention to other parts of local life, for instance, the social and educational system, and took some initial steps to make western learning popular among the natives.¹

In this process of accelerating the pace of uplifting the mental and intellectual potentialities of the indigenous people, many learned personalities of other European countries participated without having any colonial and imperial interests, though they were serving in different capacities under the British Indian Empire. The number of such eminent persons was not large, but the contribution made by these scholars, educationists and linguists in their respective domain of interest is unforgettable. In this array of reputed literati, there were many of German, French and Austro-Hungarian descent who, for certain reasons, migrated to England, naturalized there or went straight to India. Among them, many distinguished

linguists, scholars, missionaries, travellers and militarists (especially in the reigns of Tipu Sultan of Mysore, d. 1799)² and Ranjit Singh (a ruler of United Punjab, d. 1837),³ made valuable contribution to the historical and cultural milieu of Muslim India.

Here it is necessary to mention a few points:

- i) The subject of this presentation is vast and it deserves well-documented and extensively-researched dissertation of any higher academic degree. In this article, an attempt has been made to hint at some salient aspects of the subject.
- ii) Partition of the subcontinent took place in 1947, and a new state under the name of Pakistan emerged. I have tried to confine myself to the areas now included in Pakistan, but some indispensable historical facts have compelled to cross over the barriers of time and space.
- iii) In this study, only those European savants have been included who spent a few years or the major part of their life in India and substantially contributed to the intellectual, cultural and academic history of Muslim India, with special reference to Pakistan.

* * *

Among the early European visitors of the subcontinent, the name of Joseph Tieffenthaler (1710, Bolzano –1785, Lucknow), a Jesuit missionary from South Tyrol, can be mentioned, who sailed for India in 1743 and stayed here upto his death in Lucknow. He travelled extensively to the remote parts of India and was an extraordinary expert of Indian literature, geography and natural history. He is commonly called the “Father of modern Indian geography”, and his magnum opus *Description of Hindustan*⁴ provides the original geographical, astronomical, historical and linguistic

information, based on his own experiences and deep observations.⁵

Johann Martin Honigberger (1795, Kronstadt, Transylvania–1869, Kronstadt), an Austrian pharmacist, reached Lahore in 1828 and became the court physician of Ranjit Singh. He practiced medicine in this city for about twenty years. In his book “Fruits of the Orient”⁶ he described vividly his numerous adventures. A major part of this book deals with the reports of the various cures he attempted with people, combining western medicine with what he observed in the oriental countries.⁷

Freiherr von Hügel (1796, Regensburg, Bavaria–1870, Bruxelles) was a wealthy diplomat. He travelled in far-fetched Indian regions, especially in Kashmir and Punjab. His voluminous *Travels*⁸ (4 vols., 1840-48) contains a peculiar account of the government and character of the Sikhs, a summarized account of the ancient and modern history of Kashmir with sundry geographical and physical particulars. Hügel entered Lahore in 1836 and enjoyed the royal hospitality of Ranjit Singh. He was very much impressed by the architectural grandeur and beauty of the historical monuments of the Mughals.⁹

M. Ikram Chaghatāi | 15

* * *

Many divergent theories about the origin of the Urdu (also named Hindi, Hindavi, Hindustani and Rekhta) language have been so far presented, but historically one can say that this language was gradually gaining popularity among the masses with the beginning of the decline of the Mughal Empire (1707). Besides the indigenous intellectuals and litterateurs, the Europeans, mostly settled in India, also paid attention to this language and preferred to compile its grammar and started translating their Holy Writ. In this respect, the name of a German Protestant missionary, Benjamin Schultze (1609-1760) can be referred.¹⁰ During his twenty-four years’ stay in India,

he learned Urdu and translated the Bible into this language in 1748 (ms., preserved in Berlin Staatsbibliothek). His pioneer work was *Grammatica Hindostanica* that was completed in 1740, a year before Schultze left for Germany.¹¹ Most of such grammars were written in Latin in order to meet the need of missionaries from all European countries. Luckily, its English version with an Urdu translation and copious notes is available.¹² Another German-born scholar and traveller in Dutch service, John Joshua Ketelaar (d. 1718), also compiled such grammar under the title *Lingua Hindostanica*, is rightly claimed as the first attempt in this respect. Its unique ms. is available in the Hague Museum and a few years ago, a renowned Indian linguist in collaboration with a Japanese professor, published its critical edition in three parts.¹³

The mutual cooperation of Japanese and Indian linguists for making available the first Hindustani (=Urdu) grammar (copied in Lucknow, in 1898) to the common readers is really commendable, as it will certainly open the new vistas for further research about the lexicographical research of the Urdu language. But the credit of discovery of its unique ms.¹⁴ goes to Jean Philippe Vogel (1871,s' Gravenbage–1958, Oegstgeest (Z.H.)), a renowned Dutch scholar and archaeologist. His other discovery is concerned with the travelogue of this first grammarian of Urdu language, J. J. Ketelaar and then its annotated edition.¹⁵

J. Ph. Vogel studied at Amsterdam, where he gained a doctorate in 1897. He came to India and served as a superintendent, Archaeological Survey of India, Lahore (1901–1915). He eventually served at Leiden, as a professor of Sanskrit and Indian archaeology until his retirement in 1938.¹⁶

His writings include *Antiquities of Chamba State* (Calcutta 1911), *Indian Serpent Lore* (London 1926), *Goose in Indian Literature* (Leiden 1962), *The Contribution of the University of Leiden to Oriental Research* (Leiden 1954), *Tile-Mosaics of Lahore Fort* (Calcutta 1920); cf. *Bibliographical*

woordenboek van Nederland. s' Gravenhage. 1979, vol. 4, pp. 530-531.

Ernst Trumpp (1828-1885) of Ilsfeld, was a “scholar extraordinary” of the Pakistani languages. To him, Pakistani linguistics owe the first comprehensive study of Sindhi (1872), deep and thought-provoking studies of Pashto (1873), a solid research into medieval Punjabi, articles on Brahui as well as on the language of the so-called Kafirs. He also left a number of unpublished collections on other north-west Indian idioms, such as Kashmiri and Nepali.

His name is most important among German philologists in the field of Pakistani linguistics, and who has been called very rightly “the true founder of neo-Indian philology.”

The qualities such as deep and sincere piety and indefatigable diligence and assiduity are reflected in Trumpp’s life and in his approach to oriental learning.

After joining the Church Mission Society, he was asked to go to India for an intense study of modern Indian languages and to compose their grammars and dictionaries for use by future missionaries. So he left for India and reached Karachi in 1854, which he calls “an irregular heap of desolate mud huts.”

He left a most precious treasure of studies on the languages of Pakistan which are still fundamental for our understanding of the grammatical structure of Sindhi, Pashto, old Punjabi, Brahui, and other languages.

Trumpp was a typical scholar of 19th century Germany: modest and retiring, and a faithful member of the Protestant Church. His two main interests were the grammar and the phonology of the languages which he investigated. Some of his linguistic theories have been rejected in view of more recent investigations. Nevertheless, there is no German, or European scholar of the 19th century, who could be compared to him as regards the sober analysis of the main languages of Pakistan.¹⁷

* * *

Putting aside the meritorious services rendered by all Christian Missions to educate the commonfolk of India, we switch over to refer to some of the educational institutions in which European scholars and orientalists substantially contributed to bridge the gap between conservatism and modernizing trends. Delhi College was the first of its kind in the subcontinent. Re-established in 1825, modern scholarship was introduced at least to a certain extent in this college. It produced a galaxy of outstanding scholars and writers who made singular contributions to the healthy development of the social and intellectual life of the second half of the nineteenth century.¹⁸ Its first principal was Félix Boutros (d. 1864), a Frenchman, who immediately after his appointment in 1841, founded a ‘Society for the Dissemination of Useful Knowledge’ (also named Vernacular Translation Society), primarily aimed to encourage good and simple translations from western languages into Urdu. The basic principles of translation were diligently laid down. Strangely enough, afterwards the term “Useful Knowledge” and the newly introduced translation scheme were completely followed by the Anjuman-i Punjab (Lahore, 1865) and Sir Sayyid Ahmad Khan’s Scientific Society (Ghazipur, 1869).¹⁹

Félix Boutros was an intimate friend and one of the reliable informants of a French scholar Garcin de Tassy (1794-1878)²⁰ who never visited India, but his name is best known among those who devoted their studies to the Indian scene, so that even some German scholars went to Paris to learn Urdu from him (among them Theodor Goldstücker from Königsberg 1821-1871). De Tassy’s *Histoire de la littérature Hindouie et Hindoustanie*,²¹ together with his very informative annual lectures about the yearly development of Urdu, have made his name immortal in the Urdu-speaking world.

Boutros was succeeded by Aloys Sprenger (1813-1893) as Principal of Delhi College. Austrian by birth but after thirteen years’ stay in India (1843-1856), he came back to Germany and died in Heidelberg. He was one of the first

western scholars to admit openly about the influence of the Islamic culture on the Medieval West—contrary to the traditional idealization of classical antiquity. No doubt, he was a leading authority on the literature of Muslim India, and his studies of Urdu and Persian manuscripts are as valuable today as his superb collection of manuscripts, which is now housed in Berlin.²²

Sprenger's multi-faceted contribution to the cultural history of Islam in general and to Muslim India in particular, require much space to be covered. Here, a few aspects can be mentioned.

In the prime of his youth, Sprenger had decided – as he writes in the preface of his *Das Leben und die Lehre des Mohamamad*:

to devote himself completely to Asian studies, to visit the Orient, to contribute there to the introduction of European culture, and again to bring back to Europe a correct knowledge of the Orient and its literature.²³

Having a cursory glance of his whole scholarly life, one can easily find how sincerely, devotedly and incessantly he strived for achieving this goal.

In Delhi, he started publishing an illustrated weekly journal entitled *Qiran-al-Sa'dayn* (1845),²⁴ meaning the Conjunction of the auspicious planets, Jupiter and Venus, which meant the Occident and the Orient. It covered the political and literary events of the period, but its real objective was to introduce western ideas, especially the scientific progress of the West. This journal was very significant for the early history of Urdu journalism.

As a student of Hammer-Purgstall (d. 1856)²⁵ and being a trained orientalist, Sprenger was well aware of the great treasures which the Muslims had collected in the course of long centuries of Muslim rule over the subcontinent, and he knew that it needed only little effort to revitalize the intellectual powers of large parts of the population. Having a profound

scholarship and encompassing bibliographical knowledge of Islamic sources, he brought to light the books which seemed to have disappeared, for instance the *Sirah* of Ibn Hishām with Suhaili's commentary, parts of invaluable Wāqidi, the first volume of Ibn Sa'd's *Tabaqāt* in a private library of Cawnpore and the remaining parts in Damascus, parts of the Annals of Tabari, Gurgani's *Vīs-o-Rāmin* (a Parthian romance) and the mystical treatises of al-Muhāsibi, a Sufi of the ninth century.

After one year of Sprenger's departure from India, the Mutiny broke out (1857). In these catastrophic circumstances, the decaying Mughal Empire and the nucleus of power were transferred from the East India Company to the Queen of England. When this turbulent situation became calm, an orientalist with sincere admiration for Asian culture, named Gottlieb Wilhelm Leitner (1840-1899) was appointed as the first Principal of Government College, Lahore (1864) and afterwards, as the founder of Anjuman-i Punjab, Oriental College, Punjab University and the editor of the English newspaper 'Indian Public Opinion', he revolutionized the educational and literary scenario of the region. Belonging to the Hapsburgian Empire and a Jewish family, he received higher academic degrees from Freiburg. Concerning some of his educational policies, he was opposed many times but he had patience and tact and a mind enlightened by the knowledge of more than one culture. He should be remembered as 'Dr. Enlightener of the Punjab.'²⁶

In 1877, Sir Sayyid Ahmad Khan (1817-1898), a noted Indian Muslim educationist, laid the foundation of the Muhammadan Anglo-Oriental College of Aligarh for reconciliation of the Christian ruler from England and their Muslim subjects all over India. Its emblem combined three symbols: the crescent, the date-palm and the British crown. In 1920, it was raised to the status of a University and named Aligarh Muslim University.

The first German professor to work in Aligarh was Josef Horovitz (1874, Lauenburg, Pomerania–1931, Frankfurt

a.M.), a specialist in early Islam and Quranic sciences. His interest in classical Arabic historiography had been inspired by Eduard Sachau. He held the chair of Arabic at the M.A.O. College, Aligarh, with great distinction for several years preceding the First World War (1914–1918), before he returned to Europe as Professor of Arabic in the newly founded university in his native city of Frankfurt a. Main (1915–1931). Besides teaching classical Arabic at Aligarh College, he was also employed from 1909 onwards as Government epigraphist for Muslim inscriptions in India. Because of his long stay in India (1907–1914) he was personally known to a considerable number of people in India, where he endeared himself to one and all by his affability and charm of manners, and had won universal respect by his competence as a teacher and scholar.

In Aligarh, Horovitz was also interested in the struggle for freedom of the Indian Muslims, so much so that he became *persona non grata* with the British and was interned for some time as an enemy alien. His concise contribution, *Indien unter britischer Flagge* (India under British Flag, Berlin 1928), proves his attitude. His devotion to the cause of Muslim education and his advocating freedom for India made him the friend of leading members of the Muslim intelligentsia: Sir Ross Mas‘ud and other family members of Sir Sayyid Ahmed Khan, Begam Shahnawaz, Lady Shafi and others counted him as their friend and visited him in his Frankfurt home. It is said that he was about to return to India—“the country where he had spent probably the happiest years of his life”—when he suddenly died in 1931.²⁷

Another German scholar who stayed at least one year in Aligarh, was Fritz Krenkow (1872, Schobürg, Meckenburg–1952, Cambridge). The German-born merchant had settled in England early in his life and eventually devoted himself completely to his former hobby, the collection of classical Arabic texts. He was regarded as one of the leading authorities on early Islamic poetry, and from 1923 he became a member of the *Dā‘iratul-Ma‘ārif* in Hyderabad Deccan (now Andhra

Pradesh, India) where his knowledge proved extremely useful for a mammoth project of editing classical Arabic texts. He taught in Aligarh in 1929-30, but even after his retirement he remained a referee for scholarly dissertations in Arabic at the universities of Hyderabad Deccan, Dacca and Aligarh.²⁸

One year after Fritz Krenkow left Aligarh, a scholar from Frankfurt, Johann Fück (1894, Frankfurt a.M.–1974, Halle)²⁹ was invited to Dacca University (previously in East Pakistan, now in Bangladesh) as the director of Arabic and Islamic studies in the University. Fück had worked under Josef Horovitz in Frankfurt, and was trained like his master, in the strictest philological tradition. For five years he taught in Dacca, until he was called back to Frankfurt in 1935, and shifted in 1938 to Halle, where he spent the rest of his life; but the memory of his teaching in Dacca remained alive among the older generation of the Islamicists in Dacca. Although his main books centre around problems of Arabic linguistics and the history of Arabic studies in Europe (1955), Fück always had a deep understanding of the cultural situation of the Muslims in the subcontinent. His remarks on Punjabi Sufi poetry³⁰ are very important, and he was one of the few German orientalists who showed a lively interest in and understanding of Iqbal's work.³¹

The last of the German professors at Aligarh (1932–late 1936) was Otto Spies (1901, Bad Kreuznach–1981, Bonn),³² who, besides his studies in Arabic and Turkish, became very much interested in Urdu and contributed some articles based on Urdu publications to German learned journals. He also compiled a grammar of this language ('Hindustani') in collaboration with E. Bannerth. Otto Spies' interest in things Indian manifested itself in studies of Arabic sources of Indian culture such as *An Arab Account of India in the 14th Century* (by Qalqashandi) and *Masālik al-Absār* (by al-Umari).

Ernst Bannerth (1895, Eilenburg in Saxe–1976, Cairo) learnt Arabic in his youth. After his gymnasium (Leipzig), he was encouraged in his scholarly pursuits by renowned orientalists and devoted more time for having a mastery over

Persian language. He joined the German army as an interpreter and during the First World War (1914–1918) he was posted in Turkey and then in Iran.

In Mosul, he was captured by the British army and brought to India as a POW. Here, he learnt Urdu and soon after his release he published its grammar in collaboration with Otto Spies.

After going back to Germany, he studied the major Islamic languages, philosophy and theology. Afterwards, he went to Austria and settled in Eisenstadt. In the Second World War (1939–1945), he was arrested by the Allied Forces. Despite all these adverse circumstances he continued his Oriental Studies in Vienna University, where he received Dr. phil. (1941, “Ein altosmanische Destan”) and finally got a title of “Ausserordentlich Universitätsprofessor” (1965). In 1961, he took his residence in Cairo. As a Catholic priest and well-known Orientalist, he was associated with al-Azhar University, Austrian Consulate (Cairo) and the Dominican Institute of Oriental Studies (Cairo).

His works include *Hindustani Briefen* (Leipzig 1943, pp. 55; 15 Urdu and 6 Hindi letters with German translation); *Lehrbuch der Hindustani [Urdu] Sprache*, in collaboration with Otto Spies (Leipzig/Vienna 1945, pp. 203, at the end Urdu-German dictionary, pp. 175-203); *Der Pfad der Gottesdiener* (German translation with explanatory notes of Ghazzālī’s *Minhāj al-ʿAʿbidin*), Salzburg 1964), etc. etc.

E. Bannerth was the first European scholar who translated Iqbal’s *Shikwa* and *Jawāb-i Shikwa*, into English (entitled “Islam in Modern Urdu Poetry”), published in a Swiss journal *Anthropos* (1942-1945, pp. 605-609), now reproduced in my book *Iqbal: New Dimensions*, Lahore 2003, pp. 189-204.³³

Sir Marc Aurel Stein (1862, Budapest–1943, Kabul) was an illustrious and distinguished traveller, a great explorer and archaeologist, primarily known for his explorations and archaeological discoveries in Central Asia. In the course of

three major expeditions he explored the ancient trade routes linking China with India and the West.

Born in a Jewish Hungarian family, he and his brother, Ernst Edward, were baptized as Lutherans. After studying at universities of Vienna and Leipzig, he graduated in Sanskrit and Persian languages and received his Ph.D. from Tübingen (1893). Next year, he proceeded to England where he was naturalized.

In 1887, Stein came to India. He was appointed as the Registrar of the Punjab University (Lahore)³⁴ and then became the Principal of the University Oriental College.³⁵ Besides serving at various Indian universities, he realized the significance of Central Asian history and archaeology and led an expedition to Chinese Turkestan (1900). During his four expeditions to Central Asia (1901-1930), he brought to light the hidden treasures of a great civilization. He also discovered mss. in the previously lost Tocharian languages of the Tarim Basin at Marin and other oasis towns, and recorded numerous archaeological sites especially in Iran and Baluchistan.

He was not only a great archaeologist but also an ethnographer, geographer, linguist and surveyor. His contribution to the academic world is outstanding. The art objects he collected are divided between the British Museum, the British Library, the Srinagar Museum, and the National Museum, New Delhi and are important for the study of the history of Central Asia and the art and literature of Buddhism.

His writings include *Ancient Khotan* (1907), *Serindia* (1921), *Innermost Asia* (1928), Eng. tr. of Kalhana's *Rajtarangini* (2 vols., Delhi 1979), *On Alexander's Track to the Indus* (1929), *Old routes of Western Iran* (1940), *In Memoriam—T.W. Arnold* (1932) etc. etc.³⁶

Now, I would like to mention the names of two European converted Muslims who served Islam in different capacities. First one was 'Abdul Karim Gyula (Julius) Germanus (1884, Budapest–1979, Budapest). He studied at Istanbul, Budapest and Vienna and as a pupil of Ignaz

Goldziher (1850–1921), he earned fame as a Hungarian Arabist. After his conversion to Islam, he came to India where he was encouraged by Iqbal with whom he also corresponded and sought his support for getting a suitable place in any educational institution of the subcontinent.³⁷ He served first as a professor of Islamic studies in Jāmi‘a Millia (Delhi) and then took the charge of headship of the Department of Islamic Studies in Shantineketan, financially supported by the Nizam of Hyderabad Deccan, under the auspices of Rabindranath Tagore (d. 1941).³⁸ He spent four years there (1929-1933) and contributed several articles on Islam and modern Islamic movements published in *Visva Bharati Quarterly* (Shantineketan), *Islamic Culture* (Hyderabad Deccan) and *Islamic Review* (Lahore).

In 1934, Germanus made the pilgrimage to Mecca. From 1948 to 1965 he was a professor of Arabic and Islamic Studies at Budapest as well as a visiting lecturer throughout the Muslim world. His writings include *Modern movements in the world of Islam* (1932), *Suile erme di Maometto* (Milano 1938) etc. etc.³⁹

The other converted scholar was Leopold Weiss *alias* Muhammad Asad (1900, Lemberg, Austria–1992, Mijas, Spain) whose grandfather was a Rabbi. He studied the history of art, and philosophy at the Universities of Vienna, Praha and Berlin, where he was deeply influenced by the intellectual coterie of the 1920s. During the time he made a living as a newspaper correspondent for the *Frankfurter [Allgemeine] Zeitung*. When his uncle invited him to Jerusalem, he became exposed to Zionism about which he sent critical dispatches back to Germany. These were published as a book under the title *Unromantisches Morgenland* (1924, also available in English tr.). He continued to travel extensively in the Middle East, and inasmuch as he became personally and religiously involved in the region he became alienated from the West. He took up studying Arabic at Cairo. In 1926, he and his German wife broke with the past, embraced Islam, (in Berlin) and

settled in Saudi Arabia. His life up to this point is the object of his spiritual autobiography entitled *The Road to Mecca* (1954). In late 1932, he sailed for India. After his conversion (1926) he spent a few years in Saudi Arabia. In Lahore, he frequently met Iqbal and was deeply influenced by his idea of a separate Islamic state, presented two years before. After Iqbal's death (1938), Asad decided to bring Iqbal's dream into reality. After his release from the internment camp (1945), he resolved to make a tangible contribution, in writing, towards a formulation of the ideological principles on which the future of Pakistan might be built.

In 1946, Asad started publishing a journal under the title "Arafat" (a symbol of Muslims' unity – a concept reminiscent of Jamaluddin Afghani and Iqbal's influence) and subtitled "A monthly critique of Muslim Thought" and made it a vehicle for his ideas alone—ideas aiming at a fundamental reconstruction of his approach to the problem of the *sharī'ah*, the Islamic law as such.

This journal was to be a clarion-call at the critical time of Pakistan's coming into being.

May 1947 issue of this journal was entitled "What do we mean by Pakistan?" in which Asad stressed the *real* purpose underlying the future establishment of Pakistan: that purpose did not consist in merely providing more economic opportunities or government posts to Muslims but, rather, in enabling them to live effectively as Muslims and to realize the spirit of Islam in their political forms, in their laws and local institutions.

In logical continuation of this line of thought, the July 1947 issue (published less than one month before Independence Day) consisted of a lengthy essay entitled "Towards an Islamic Constitution". It was the first attempt ever made to outline the principles which must be incorporated in the constitution of any state that claims to be 'Islamic'. It is said that this essay was destined to become the first step in the

development of political thought as such in the modern world of Islam.

In the early years of Pakistan, Asad was appointed in the Middle East section of the Foreign Office and then promoted to the post of Minister Plenipotentiary in the United Nations. Soon, he had to resign because of the conspiracies hatched by his colleagues. In spite of this maltreatment, he never felt any resentment. He remained a citizen—the first citizen of Pakistan—until the end, although he had been strongly tempted to have Saudi citizenship and passport—which would have made his life and his travels so much easier.⁴⁰

* * *

Lahore, our provincial metropolis; a historic and cultural centre, is one of the earliest cities of the world where an interfaith dialogue among the staunch followers of almost all the leading religions of the world took place. For such religious discussions, Akbar the Great (d. 1605) built an *Ibādat Khāna* (House of Prayer), first in Fatehpur Sikri (1575) and then it was shifted to Lahore, because of the King's long stay in this city. Here the first three Jesuit missions participated and bore a deep imprint on his innovative religious ideas. One of the remnants of these missions is *Mirāt-ul-Quds* (The Mirror of Holiness) or *Dāstān-i-Masīh* (Life of Christ), attributed to Fr. Jerome Xavier, and its incomplete manuscript (dated 1602) is still housed in the Lahore Museum. It bears Akbar's seal and is interleaved with eleven miniature paintings, depicting various parts of Christ's life.⁴¹

Afterwards centuries elapsed and about fifty years ago the first Jesuit House was founded in Lahore and one of its founders, Fr. Robert A. Büttler (d. 1998), a Swiss German priest, a Jesuit Superior, spent about 25 years here and restarted this old tradition of religious dialogue. As an Islamist, he tremendously contributed in different ways.⁴²

Conclusion:

- i) European Christian missionaries, independently or in collaboration with their English co-religionists, played a vital role in providing educational facilities for all, irrespective of their cast and creed. Further, one can hardly ignore the commendable services, rendered by them in the field of linguistics and literature.
- ii) As rulers, the Britishers had an authoritative force to enforce their educational policies which were mostly suitable for their colonial interests. Though the other European savants were serving under the British Indian Empire, but the attitude of most of them was entirely anti-colonial and did not toe the rulers' policies. Regardless of their subordination, they endeavoured to protect the centuries-old local traditions and thus, created an atmosphere of mutual understanding between the East and West.
- iii) Majority of such Europeans were eminent Islamicists and Arabists. Primarily, their approach was scholarly and it aimed at highlighting the contribution, the Indian subcontinent made in enriching Islamic and Arabic studies. In this field of scholarship, Germans played a leading role, as Enno Littmann (1875-1958), the prominent Orientalist of Tübingen University, mentions the contribution of German scholars of Arabic to the development of modern Islamic studies in India in his booklet "Der deutsche Beitrag zur Wissenschaft vom Vorderen Orient" (1942).
- iv) It is a very unique phenomenon that a few German scholars vehemently supported and

- took active part in the freedom movement of the Indians from the yoke of British colonialism.
- v) “Deeper research shows that the German contribution to the study of Urdu, Sindhi, Pashto, Balochi, the Dardic languages, Brahui and the whole complex of Indo-Muslim literature was not as insignificant as it might look at first sight and when compared with British publications; in fact, in almost all these fields the first studies were those by Germans.”
(A. Schimmel)

NOTES

- * Researcher and historian, Lahore.
- ** Paper delivered at the international seminar: “Pakistan im Fokus”, held in Hochschule für Philosophie, Munich, on 25th October 2013 (see *Hikma. Zeitschrift für Islamische Theologie und Religionspädagogik*. Hrsg. Bülent Ucar. Vol. V, nr. 8, April 2014, p. 94, art. by Dr. Thomas Würtz. Now, its entirely revised and annotated version with additional and bibliographical material has been produced here.
- ¹ See J. Keay: *The Honourable Company: a History of the English East India Company*. London 1993 (1991).
- ² *The Encyclopedia of Islam* (=EI²). Vol. x (2000), Leiden: Brill, pp. 582-583. (art. P. J. Marshall)
- ³ Jean-Marie Lafont: *French Administrators of Maharajah Ranjit Singh*. Delhi 1988; *ibid.*: *La présence française dans le royaume Sikh du Penjab, 1822-1849*. Paris 1992; K.S. Duggal: *Ranjit Singh. A Secular Sikh Sovereign*. New Delhi 1989, pp. 95-98.
- ⁴ Original in German entitled *Des Pater Joseph Tieffenthalers d. G J und apost. Missionarius in Indien historisch-geographische Berschreibung von Hindustan*, 3 vols., Berlin 1785–1788.
- ⁵ See for detail Ludwig Koch: *Jesuiten Lexikon*. Paderborn 1934, cols. 1757-1758 (art. by Dahmen); C. Sommervogel: *Bibliographie des écrivains de la Compagnie de Jésus*. 12 vols., Paris 1890-1932, s.v. Tieffenthaler (vol. VII, pp. 21-24; S. Noti’s article in *East and West*

- (Bombay), 1906, pp. 142-152, 269-277 and 400-413 (also available in book form, 1906; also in German Aachen, 1920); S. Noti; *Das Fürstenthum Sardhana*. Freiburg 1906; Sir Edward Maclagan: *The Jesuits and the Great Mogul*. London 1932, pp. 137-141, and index; S. N. Sen: "Joseph Tieffenthaler and his geography of Hindustan" (in: *Journal of the Asiatic Society of Bengal* (Calcutta), 4 (1962), pp. 75-99)
- ⁶ German title: *Früchte aus dem Morgenlande oder Reise-Erlebnisse...* Vienna 1853. Nachdruck: *Als Leibarzt am Hofe des,, Löwn von Panjab"* Ranjit Singh. With a preface by Jürgen Hammeder. Halle, 2011.
- ⁷ He pursued an interest as personal physician to various potentates. His collection of numerous plants and herbs was edited by Stephan L. Endlicher (1804-1849) under the title *Serum Cabulicum enumeratis plantarum quas in itinere inter Dera-Ghazee-Khan et Cabul*. (Vindobaonae, 1836). In 1815 he departed for the East, eventually reaching India where he became an expert in medicine and pharmacy. Cf. *Allgemeine deutsche Biographie*. Leipzig 1875-1912 (=ADAB), vol. 13, pp. 70-71; *Deutsche biographische Enzyklopädie*. Munich 1995-2000 (=DIBE); *Deutscher biographischer Index*. 2. kumerlierte und erw. Ausgabe. Munich 1998 (=Dt Blind(2)); Friedrich Embacher: *Lexikon der Reisen und Entdicklungen*. Leipzig 1882 (=Embacher); Dietmar Henze: *Enzyklopädie der Entdecker*. Graz 1978 (=Henze); Hans-Jürgen & Jutta Kornrumpf: *Fremde im Osmanischen Reich, 1826-1912/13, bio-bibliographisches Register*. Stutensee, Privately published, 1998 (=Kornrumpf); *Neue deutsche Biographie*. Berlin 1913(=NDB); *Österreichisches biographisches Lexikon 1815-1950*. Vienna 1957(=OBL); Samuel Wininger: *Grosse jüdische National-Biographie*. Cernăuti, 1925-1932 (=Wininger); Constant von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Vienna (=Wurzbach).
- ⁸ German title: *Kaschmir und das Reich der Sieck* (1840-1848); English tr. *Travels in Kashmir and the Panjab...*(1845), reprinted: Lahore, 1976 (pp. 423). Summarized Urdu translation by Muhammad Husain Siddiqi, Lahore, 1990. ("Siyāhat-nama-i Kashmir wa Punjab.")
- ⁹ Von Hügel, Carl Alexander Anselm studied law at the University of Heidelberg. In 1811, he joined the Austrian army to participate in the campaigns against Napoleon, later serving as a diplomat. In 1824 he resigned from the military with the rank of major in order to prepare for his journey to the East in 1830. During his seven-years' travels he visited India, the Himalayas and the Southeast Asia, returning by way of the Cape of Good Hope in 1837. A friend of Prince Metternich, they

- went to England in 1848. From 1849 he successfully served as an Austrian ambassador in the Toscana and in Bruxelles, retiring in 1867. Cf. ADtB; British Library Catalogue; DIBE; Embacher; Henze; Kornrumpf; Wurzbach; Wilhelm Kosch: *Das katholische Deutschland*. Augsburg 1933-1938 (=Kosch).
- ¹⁰ For Schultze's biography, see *Grammatica Telugica*. By B. Schultze. Madras 1728. Reprinted: Halle (Saale) 1984, pp. ii-vi.
- ¹¹ Benjamin Schultze: *Grammatica Hindostanica*... Edidit Jo. Henr. Callenburg... Halle 1745. Reprinted: Halle 1986 (edited by Burchard Brentjes & Karl Gallus); H. Liebau: "Deutsche Missionare als Indienforscher: Benjamin Schultze (1689-1760)—Ausnahme oder Regel?" (in: *Archiv für Kulturgeschichte* (Cologne), 76/i (1994), pp. 11-133).
- ¹² Its ms. is preserved in the British Library, London. Published with Urdu translation and annotations by Dr. Abu'l Lais Siddiqi, Lahore 1977.
- ¹³ *The Oldest Grammar of Hindustani. Contact, Communication and Colonial Legacy. Historical and Cross-Cultural Contexts, Grammar Corpus and Analysis*. By Tej K. Bhatia & Kazuhiko Machida. 3 vols., Tokyo 2008; for other details to this first Urdu grammar and its author, see my article, published in *Me'yār* (a literary journal of Urdu Department, International Islamic University, Islamabad). Vol. 10 (July-Dec. 2013), pp. 9-38.
- ¹⁴ Entitled: *Instructie off orderwijsinge Hindoostansch, en Persiaanse talen door J. J. Ketelaar*. (Hague Museum. Van Sypestein Collection (acquisition 1825 II), collection no. 4a, inventory nos. 1 & 2). J. Ph. Vogel: "Joan Josua Ketelaar of Elbing, author of the first Hindustani grammar." (in: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* (London), VIII (1935), pts. 2-3 pp. 817-822).
- ¹⁵ *Journal van J. J. Ketelaar's Hofreis naar den Groot Mogol te Lahore, 1711-1713*. (Shah Alam Bahadur Shah and Jahandar Shah). Edited and annotated by J. Ph. Vogel. s' Gravenhage, 1937. English tr. by Mrs. D. Kuenen-Wicksteed and annotated by J. Ph. Vogel, published in *Journal of the Punjab Historical Society* (Lahore), vol. x, pt. 1 (1929), pp. 1-94.
- ¹⁶ Obituary notice by John Marshall, in: *Journal of the Royal Asiatic Society* (London), pts. 3-4 (1958), pp. 220-222; *India Antiqua*: A volume of Oriental studies presented... to J. Ph. Vogel on the occasion of the 50th anniversary of his Doctorate. Leyden 1947; *Suparna*. Commemoration volume in honour of the late Prof. J. Ph. Vogel.

Leiden: Brill (in preparation, 1970); Vogel's writings on Lahore: "Historical notes on the Lahore Fort" (in: *Journal of the Punjab Historical Society* (Lahore) = *JPHS*, 1 (1911-12), pp. 38-55); "The master-builder of the Lahore Palace" (in: *JPHS*, 3 (1914-15), p. 67; "The Shalamar Bagh of Lahore in 1712" (*JPHS*, 2 (1913-14), pp. 170-171; "The tile-mosaics of the Lahore Fort" (*Journal of Indian Art* 14 (1912), pp. 1-26; B. Ch. Chhabra: "Dr. J. Ph. Vogel (9.1.1871–10.4.1958)." in: *Journal of Oriental Research* (Madras), 26 (1956/57) [1958], pp. 156-158.

Cf. "The Writings of Dr. J. Ph. Vogel." Compiled and annotated by K. W. Lim, in: *Journal of Oriental Research* (Madras), pt. I (1957-58) 1960, pp. 17-47.

- ¹⁷ E. Trumpp studied at Tübingen, where he received a D.Phil. and subsequently took Lutheran orders and visited England. In the service of the Church Missionary Society of London he went to India for linguistic research and study, particularly Pashto. He was invalided to Jerusalem in 1856, but later took his family to Peshawar. After his return to Germany, he was for one year a lecturer in Oriental languages at Tübingen before he became a professor of Semitic languages at Munich. He became totally blind in 1883 and spent the last years of his life in a hospital in mental derangement.

Cf. *Allgemeine Deutsche Biographie*. Vol. 38 (Leipzig 1894), pp. 687-689 (=ADtB); C.E. Buckland: *Dictionary of Indian Biography*. London 1906, repr.: New York 1969, Banaras 1971 (=Buckland); DtBE; *Biographical dictionary and synopsis of books*. Detroit, c 1912, 1965; Valentina Stache-Rosen: *German Indologists*. 2nd ed., New Delhi 1990, pp. 70-71; *Cultural and Scientific Relations between Pakistan and Germany*. A Symposium on the occasion of the 100th Anniversary of the Death of Ernst Trumpp, 10-12 June 1985, Tübingen. IIsfeld 1986, art. "Das Leben und Werk von Ernst Trumpp" by Prof. A. Schimmel, pp. 52-59. She also penned a monograph on E. Trumpp in English, published from Paksitan-German Forum, Karachi (1961), Gr. Ed., Karachi 1998.

- ¹⁸ *The Delhi College. Traditional Elites, the Colonial State, and Education before 1857*. Edited by Margrit Pernau. New Delhi: OUP, 2006; M. Ikram Chaghatai: *Qadim Delhi College* (in Urdu). Lahore 2012; Gail Minault: "Delhi College and Urdu", in: *Annual of Urdu Studies*, 14 (1999), pp. 119-134.

- ¹⁹ M. Ikram Chaghatai: "Félix Boutros—Life, Works and his Contribution to Urdu Language and Literature", in: *Bunyād* (LUMS, Lahore), vol. 5 (2014), pp. 3-52.

- ²⁰ See my article (in Urdu) on Garcin de Tassy, based on a new material, published in *Me'yār* (Urdu Department, International Islamic University, Islamabad), vol. 4 (July-Dec. 2010), pp. 279-310.
- ²¹ 1st ed., 2 vols., Paris 1839, 1847; 2nd ed., 3 vols., Paris 1870-71 (reprinted: New York, 1968).
- ²² Cf. A Schimmel: *German Contributions to the Study of Pakistani Linguistics*. Hamburg, 1981, pp. 48-74; Norbert Mantl: *Aloys Sprenger: Der Orientalist und Islamhistoriker aus Nassereith in Tirol. Zum 100. Todestag am 19. Dezember 1993*. Nassereith 1993; Stephen Prochazka: "Die Bedeutung der Werke Aloys Sprengers für die Arabistik und Islamkunde", in: *Tiroler Heimatblätter* (Innsbruck), vol. 69, no. 2 (1994), pp. 38-42; M. Ikram Chaghatai: "Dr. Aloys Sprenger and the Delhi College", in: *Delhi College...* ed. M. Pernau, op. cit., pp. 105-124; Gail Minault: "Aloys Sprenger: German Orientalism's 'Gift' to Delhi College", in: *South Asia Research*, 31: I (2011), pp. 7-23; Ursula J. Neumayr: *Heimat in der Fremde-Leben und Werk des Tirolers Aloys Sprenger (1813-1893)*. Magisterarbeit, originally in English, London 1997; Rudi Paret: *Arabistik und Islamkunde an deutschen Universitäten*. Wiesbaden 1966, pp. 11-12.
- ²³ Vol. I, Berlin 1861, preface.
- ²⁴ *Sawaira* (Urdu journal, Lahore), 67 (March 2002), pp. 110-148.
- ²⁵ Cf. M. Ikram Chaghatai: *Hammer-Purgstall and Muslim India*. Lahore 1998.
- ²⁶ For G. W. Leitner, see:
 Embacher; Alexander Jászengi: *Das geistige Ungarn, biographischer Lexikon*. Hrsg. von Oskar Kricken [pseudo.] & Imre Parlagi. Vienna/Leipzig, 1918; Dietmar Henze: *Enzyklopädie der Entdecker*. Graz, 1978-; *Indian biographical index*. Compiled by Loureen Baillie. Vol. 2, Munich 2001; *Magyar Zsidé, lexicon*, Budapest 1929; Winniger; John F. Riddick: *Who was who in British India*. Westport, Conn. & London, 1998.
 J.H. Stockqueler: *A Review of the Life and Labours of Dr. G. W. Leitner*. Brighton 1875 (reproduced in: *Muhammad Husain Azad*. Ed. by M. Ikram Chaghatai, Lahore 2010, pp. 351-384); M. Ikram Chaghatai: *Writings of Dr. Leitner*. Lahore 2002; *ibid.*: *Mutā'li' Azād* (collection of articles). Lahore 2010, art. on Leitner, pp. 139-153 and the sources cited, pp. 151-153; John Keay: *The Gilgit Game. The Explorers of the Western Himalayas*. London 1979, pp. 14-40, s.v. index; *Encyclopaedia Judaica*, vol. XII (2002), p. 629; Tim Allender: "Bad Language in the Raj: The 'Frightful Encumbrance' of Gottlieb Leitner, 1865-1888", in: *Paedagogica Historica*, vol. 43, no. 3 (June 2007), pp. 383-403; Jeffery M. Diamond: "The Orientalist-Literati

Relationship of Neo-Orientalism in Colonial Lahore”, in: *South Asia Research*, vol. 31, no. 1 (2011), pp. 25-43; *ibid.*: *Negotiating Muslim Identity: Education, Print and Intellectuals in Nineteenth Century Colonial North India*. Amherst, NY: Cambria Press (Forthcoming); W. D. Robinstein: “Leitner, Gottlieb Wilhelm (1840-1899), Educationist and Orientalist”, in: *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford: OUP (online October 2009).

Leitner’s standing as a traveller and savant see *Journal of the Royal Geographical Society*, XLIII (1873); see also The British Library, India Office and Oriental (London), Political and Secret Correspondence, vol. 128, Political and Secret Letters from India, vol. 65.

²⁷ J. Horovitz studied Oriental languages at the universities of Marburg and Berlin, where he received a Dr. phil. in 1898 for *De Waqidis libro qui Kitab al-Magazi inscribitur*, and a Dr. habil. in 1902. He subsequently visited Turkey, Syria, Palestine, and Egypt for the purpose of manuscript research. In 1907, he became a professor of Arabic at the Anglo-Oriental College, Aligarh, India. In 1915 he accepted an invitation to the chair of Semitic philology and Biblical literature at the Frankfurt a. M. University; His writings include *Spuren griechischer Mimen im Orient* (1905), *Koranische Untersuchungen* (1925), and he edited *Epigraphica Indo-Moslimeca* (1907-1912).

Cf. DIBE. DBI; NDB; *Encyclopaedia Judaica*. Jerusalem 1971- (=Enc. Jud.); Ludmila Hanisch: *Die Nachfolger der Exegeten deutschsprachige Erforschung des Vorderen Orients in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden 2003 (=Hanisch); *Jüdisches Lexikon*. A–R, Berlin 1927-1930, vol. 1-4 (=Jüdex); *Kürschners Deutscher Gelehrten-Kalender, 1925-1931* (=Kürschner); Megali: *Encyclopedia* (in Greek), Athens 1927-1934, vol. 24, p. 673; Klaus Schwarz: *Der Vordere Orient in den Hochschulschriften Deutschlands, Österreichs und der Schweiz*. Freiburg im Breisgau, 1980 (=Schwarz); *Wer ist wer, Lexikon Österreichischer Zeitgenossen*. Vienna 1937 (=Werist); B. Heller: “Éléments juifs dans les termes religieux du Qoran d’après les récentes publications de M. J. Horovitz.” (in: *Revue de études juives* 85 (1928), pp. 49-55); *Index Islamicus*, 1906-1955. Cambridge 1958, s.v. index; Obituary notice by S. D. F. Goitein, in: *Der Islam* 22 (1935), pp. 122-127.

J. Horovitz: “Baba Ratan, the saint of Bhatinda”, (in: *Journal of the Punjab Historical Society* (Lahore), 2 (1913-1914), pp. 97-117); *ibid.*: “The earliest biographies of the Prophet and their authors” (in: *Islamic Culture*, 1 (1927), pp. 535-559, 2 (1928), pp. 22-50, 164-182, 495-526; Urdu tr. by Nisār Ahmad Faruqi, in: *Noqush* (Lahore), Rasul Nr., pp. 725 ff.)

²⁸ F. Krenkow graduated from high school but the early death of his father prevented him from further formal education. He became a merchant in Lübeck, Bremen, and Berlin. In 1894 he emigrated to England, becoming naturalized in 1911. For many years he ran a factory in Beckenham, England. In 1921, he began to pursue an academic interest. Soon after his arrival in Britain he had started to learn Persian in his spare time. Under the influence of Sir Charles Lyall, he also studied Arabic, at first poetry only but later including also lexicography and biographical works. In the 1920s, he had become a recognized Arabic scholar honoured by membership in learned institutions in Hyderabad Deccan, Erlangen, and Damascus. Upon the recommendation of August Fischer, the Leipzig University granted him a honorary doctorate in 1929. In the same year he was invited to teach Islamic studies at the Muslim University, Aligarh. Allergic to the Indian climate he returned to Europe in 1930, teaching Arabic and Persian at Bonn until 1935, when he settled with his British wife at Cambridge. He donated his private library to the Seminar für Geschichte und Kultur des Vorderen Orients, Hamburg. His writings include several editions of classical Arabic texts.

Cf. J. W. Fück: *Die arabischer Studien in Europa*. Leipzig 1955, p. 280 (=Fück); *Der Islam* (Berlin), 31 (1953), pp. 228-236 (by Otto Spies); *Index Islamicus*, 1906-1955. Cambridge 1958, s. v. index;

²⁹ J. W. Fück studied oriental and classical philology at the universities of Halle, Berlin and Frankfurt, where he received a Dr. phil. in 1921 for his dissertation *Muhammad Ibn Ishaq, literatur-historische Untersuchungen*. For a number of years he taught Latin and Greek as well as Hebrew at secondary schools until 1930 when he went for five years to the university of Dacca as a professor of Arabic and Islamic studies. After his return home he taught at Frankfurt until 1938 when he succeeded Hans Bauer in the chair of Semitic languages and Islamic studies in Halle. Concurrently he became director of the Oriental Faculty as well as the Library of the Deutsche Morgenländische Gesellschaft. His writings include *Arabiya. Untersuchungen zur arabischen Sprache und Stilgeschichte* ((1950, Fr. tr., 1955) and *Vorträge über den Islam*. Aus dem Nachlass, hrsg. von einen Anmerkungsteil ergänzt von S. Günther. Halle 1999. *Ibn an-Nadim und die mittelalterlich arabische-Literatur*. Beiträge zum J. W. Fück-Kolloquium (Halle 1987). Wiesbaden 1999; Werner Ende, in: *Der Islam*, 53 (1976), pp. 193-195; Manfred Fleischhammer, in: *Jahrbuch Sächs. – Akademie Wissenschaften* (Leipzig), 1973-1974 (1976), pp. 419-439; *ibid.*: "Johann Fücks Materialien zum *Fihrist*" (in: *Wiss. Z. Univ. Halle* 25 (1976), pp. 75-84).

- ³⁰ “Die sufische Dichtung in der Landessprache des Panjab” in: *Orientalistische Literaturzeitung* (Leipzig), 43 (1940), Sp. 1-11 (review article on L. Rama Krishna’s *Punjabi Sufi Poets*, London 1938).
- ³¹ “Iqbal und der indo-muslimische Modernismus”, in: *Westöstliche Abhandlungen R. Tschudi*, Zum siebzigsten Geburtstag überreicht von Freunden und Schülern. Hrsg. von Fritz Meier. Wiesbaden 1954, pp. 356-365, in a summarized form, in: *Handbuch der Orientalistik*, 1. Abteilung, 8 Band, 2. Abschnitt. Leiden: Brill 1965 and *Arabische Kultur und Islam im Mittelalter*. Ausgewählte Schriften. Hrsg. von Manfred Fleischhammer. Weimar 1981, pp. 207-213, English tr. “Muhammad Iqbal and the Indo-Muslim Modernism”, in: *Iqbal: New Dimensions*. Compiled by M. Ikram Chaghatai. Lahore 2002, pp. 497-503; for his articles and reviews see, Registerband der ‘Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes’ für die Bände I–Lxx (1887-1978). Hrsg. Von Erika Belietreu & Andreas Tietze. Vienna 1980.
- ³² Otto Spies studied oriental languages at Bonn and Tübingen, where he received a Dr. phil. in 1923 with a thesis entitled *Asman und Zejdschan, ein Türkischer Volksroman aus Kleinasien*. He gained a Dr. habil. in 1924 at Bonn with a thesis under the title *Das depositum nach islamischen Recht*. His writings include *Türkische Volksbücher* (1929), *Das Blutgelt und andere türkische Novellen* (1942) und *Der Orient in der deutschen Literatur* (1949). Cf. Otto Spies (1901-1981). By Heinrich Schützinger (in: *ZDMG*, 133/i (1983), pp. 11-17, with photograph); Festschrift: *Der Orient in der Forschung*. Heraus. von Wilhelm Hoenerbach. Wiesbaden 1967.
- ³³ See for E. Bannerth’s life and writings, *Mélanges de l’Institut dominicaine d’études orientales du Caire* (Cairo), vol. 6 (1959-61), p. 526, vol. 7 (1962-63), p. 414, vol. 8 (1964-66), p. 515, vol. 12 (1974), p. 327 and vol. 13 (1977), pp. 477-482; *Iqbal: New Dimensions*, op. cit., pp. 678-682.
- ³⁴ As a Registrar, he signed the final document of Muhammad Husain Azad’s application for pension (dated 28 Jan. 1892), see my book *Muhammad Husain Azad* (based on his newly-found Pension Record), in Urdu. Lahore 2004, pp. 85-87.
- ³⁵ See Ghulam Husain Zulfikar: *Ta’rikh Oriental College* (in Urdu). Lahore, 1962, pp. 139-142; *ibid.*: *Sad Sāla Ta’rikh Jāmia Punjab*. Lahore 1982, pp. 105ff.
- ³⁶ For Stein’s life, archaeological discoveries and works, see: Jeanette Mirsky: *Sir Aurel Stein. Archaeological Explorer*. Chicago 1977; Annabel Walker: *Aurel Stein. Pioneer of the Silk Road*. Washington D.C., 1999; S. N. Pandia: *Sir Aurel Stein in Kashmir*. New

- Delhi 2004; Helen Wang (ed.): *Handbook to the Stein Collection in the UK*. London 1999; *ibid.* (ed.): *Sir Aurel Stein in The Times*. London 2002; *ibid.* (ed.): *Sir Aurel Stein. Proceedings of the British Museum Study Day, 2002*. London 2004; *ibid.*: “Sir Aurel Stein. The New Generation”, in: *From Persipolis to the Punjab*. Eds. Elizabeth Errington & Vesta Sarkosh Curtes. London 2007, pp. 227-234; Vilma H. Boros: *Stein Aurél ifjúsága. Hirschler Ignác és Stein Ernő levelezése Stein Aurélról 1866-1891*. Budapest 1970 (The young Aurel Stein. The exchange of letters between Ignaz Hirschler (1823-1891) and Ernst Stein about Aurel Stein 1866-1891]; Buckland; DNB; Riddick; *Encyclopedia Americana*. New York 1966; *Das geistige Ungarn*. *op. cit.*; *Journal of the Royal Central Asian Society* (1942), pp. 176-177.
- ³⁷ *Maktubāt-i Niāzi*. Ed. Sayyid Nazir Niāzi. Karachi 1957, p. 83, letter dated 29th September 1932. Germanus mentions his meeting with Iqbal in his autobiography entitled *Allah Akbar. Im Banne des Islam*. German tr. by Hildegard von Rooss. Berlin, undated.
- ³⁸ Also called “Nizam al-Mulk Chair.” Germanus delivered three lectures on the language, literature and services rendered by Turks to Islam in Hyderabad Deccan which were translated in Urdu by Sayyid Wahājuddīn (Awrangabad, 1932).
- ³⁹ For his life and works see:
The Muslim East. Studies in Honour of Julius Germanus. Budapest 1974 (includes “A Bibliography of Prof. J. Germanus” by David Geza, pp. 253-264); E. Joháoz: “Julius Germanus, the Orientalist”, in: *The Arabist*. Budapest 1988, pp. 87-98; *Dictionnaire biographique des savants et grandes figures du monde musulman périphérique du XIX^e siècle à nos jours*. No. 1, Paris 1992, p. 52, art. by G. Lederer; M. Ikram Chaghatai: *Iqbal and Tagore* (New Avenues for their comparative study). Lahore 2003, pp. 69-70, with photograph); Qāzi Athar Mubārakpuri: “Hungry key Mustashriqeen”, in: *Ma’ārif* (Azamgarh); 88/10 (July 1961), pp. 74-75; Mukhtār ud-Din Ahmad: “Ad-Duktur ‘Abd al-Karim Germanus” (Arabic), in: *Majallah al-Majma’ al-‘Ilmi al-Hindi* (Aligarh), 7/1-2, 1982.
 Julius Germanus: “From Western to Islamic Civilization” in: *Western Civilization condemned by itself*. By Maryam Jameelah, vol. II, Lahore 1990, pp. 1065-1072, also in: *Our Choice*. Woking 1961, pp. 128-132; *ibid.*: “*Pellegrinaggio alla Mecca*”, lettere. Tr. E. Faber, in: *Islām: Storia e Civiltà*, 3(1984), pp. 271-285 (1935).
- ⁴⁰ See my books on Asad:
 i) *Muhammad Asad-Europe’s Gift to Islam*. Reprinted: 2 vols. Lahore, 2015 (2006).

- ii) *Home-coming of the Heart (1932-1992)*. By Muhammad Asad & Pola Hamida Asad. Lahore 2012.
- iii) *Muhammad Asad's Approach to the Qur'ān*. Lahore 2014.
- iv) *Muhammad Asad—An Austrian Jewish Convert to Islam*. Lahore 2015.
- v) *Muhammad Asad—A Man of Desert*. (Urdu). Reprinted: Lahore 2014.
- vi) *Muhammad Asad—A European Bedouin*. (Urdu). Reprinted: Lahore 2013.
- ⁴¹ *Mir'āt al-Quds* (Mirror of Holiness, 1602). A life of Christ for Emperor Akbar. A Commentary on Father Jerome Xavier's Text and the Miniatures [27] of Cleveland Museum of Art, Acc. No. 2005. 145. Pedro Mousa Carvalho. With a Translation and Annotated Transcription of the Text by Wheeler M. Thackston. Leiden: Brill, 2011.
- ⁴² Dr. Gerhard Böwering (Yale University, USA), Dr. Anton Heinen (1939-1998) and Dr. C. W. Troll (1937-, stayed in Lahore (1966, frequently visited afterwards and spent twelve years (1976-1988) in India) followed in his footsteps and contributed well-researched studies to Islam and Muslim India (cf. *Christian Lives Given to the Study of Islam*. Eds. C. W. Troll & C.T.R. Hower. New York: Fordham University Press, 2012, pp. 115-127). In this regard, the name of Jan Slomp (1932, Hardenberg-) is worth a mention who stayed in Pakistan from 1964 to 1977. (cf. *Christian Lives...* op. cit. pp. 42-52 and G. M. Speelman (ed.): *Muslims and Christians in Europe. Breaking News Ground: Essays in honour of Jan Slomp*. 1993).

SOURCES

- Allender, Tim: "Bad Language in the Raj: The 'Frightful Encumbrance' of Gottlieb Leitner, 1865-1888." (in: *Paedagogica Historica*, 43/3 (June 2007, pp. 383-403).
- Allgemeine deutsche Biographie*. Leipzig 1875-1912, 56 vols.
- Athar Mubārakpuri, Qazi: "Hungry key Mustashriqeen", (in: *Ma'ārif* (Azamgarh); 88/10 (July 1961), pp. 74-75)
- Beliebtreu, Erika & Andreas Tietze (eds.): *Registerband der 'Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes' für die Bände I-Lxx (1887-1978)*. Vienna 1980.
- Bhatia, Tej K. & Kazuhiko Machida: *The Oldest Grammar of Hindustani. Contact, Communication and Colonial Legacy. Historical and Cross-Cultural Contexts, Grammar Corpus and Analysis*. 3 vols. Tokyo 2008.
- Biographical Dictionary and Synopsis of books*. Detroit, 1912, 1965.

- Boros, Vilma H.: *Stein Aurél ifjúsága*. Budapest, 1970.
- Buckland, C.E.: *Dictionary of Indian Biography*. London 1906, repr.: New York 1969, Banaras 1971.
- Chaghatai, M. Ikram: "The first grammarian of Urdu" (Pt. I). (in: *Me'yār* (Urdu journal), Islamabad, vol. 10 (July-Dec. 2013), pp. 9-38).
- Ibid.: *Qadim Delhi College* (in Urdu). Lahore 2012.
- Ibid.: "Félix Boutros-Life, Works and his Contribution to Urdu Language and Literature", in: *Bunyād* (LUMS, Lahore), vol. 5 (2014), pp. 3-52.
- Ibid.: "Garcin de Tassy". (in: *Mey'ār* (Islamabad), 4 (2010), pp. 279-310)
- Ibid.: "Dr. Aloys Sprenger and the Delhi College", in: *Delhi College...* ed. M. Pernau, see below, pp. 105-124.
- Ibid.: *Hammer-Purgstall and Muslim India*. Lahore 1999.
- Ibid.: "Kiran al-Sa'dain" (in Urdu). (in: *Sawaira* (Lahore), 67 (March 2002), pp. 110-148).
- Ibid.: *Writings of Dr. Leitner*. Lahore, 2002.
- Ibid.: *Iqbal: New Dimensions*. Lahore, 2002.
- Ibid.: *Muhammad Husain Azad*. Lahore, 2004.
- Ibid.: *Iqbal and Tagore*. (New Avenues for their comparative study). Lahore, 2003.
- Ibid. (ed.): *Muhammad Asad—Europe's Gift to Islam*. 2 vols., Lahore 2015 (2006)
- Ibid. (ed.): *Home-coming of the Heart* (1932-1992). Lahore, 2012.
- Ibid. (ed.): *Muhammad Asad's Approach to the Qur'ān*. Lahore, 2014.
- Ibid. (ed.): *Muhammad Asad—An Austrian Jewish Convert to Islam*. Lahore 2015.
- Ibid. (ed.): *Muhammad Asad—A Man of Desert* (Urdu). Lahore, 2014.
- Ibid. (ed.): *Muhammad Asad—A European Bedouin* (Urdu). Lahore 2013.
- Ibid.: *Mutā'li 'Azād* (Urdu). Lahore 2010.
- Chhabra, B. Ch.: "Dr. J. Ph. Vogel (1871–1958)." (in: *Journal of Oriental Research* (Madras), 26 (1956/57) [1958], pp. 156-158).
- Cultural and Scientific Relations between Pakistan and Germany*. A Symposium on the occasion of the 100th Anniversary of the Death of Ernst Trumpp, 10-12 June 1985, Tübingen. Ilfeld 1986. (A. Schimmel: "Das Leben und Werk von Ernst Trumpp", pp. 52-59).
- Deutsche biographische Enzyklopädie*. Munich 1995-2000.
- Deutscher biographischer Index*. Munich 1998.
- Diamond, Jeffery M.: "The Orientalist-Literati Relationship of Neo-Orientalism in Colonial Lahore", in: *South Asia Research*, vol. 31, no. 1 (2011), pp. 25-43.
- Ibid.: *Negotiating Muslim Identity: Education, Print and Intellectuals in Nineteenth Century Colonial North India*. Amherst, NY: Cambria Press (Forthcoming)

- Dictionnaire biographique des savants et grandes figures du monde musulman périphérique du XIX^e siècle à nos jours*. No. 1, Paris 1992, p. 52
- Duggal: *Ranjit Singh. A Secular Sikh Sovereign*. New Delhi 1989, pp. 95-98.
- Embacher, Friedrich: *Lexikon der Reisen und Entdeckungen*. Leipzig 1882
- Encyclopaedia Judaica*. Jerusalem, 1971–
- Encyclopaedia Judaica*. XII (2002).
- Encyclopedia Americana*. New York, 1966.
- Ende, Werner: “J. W. Fück” (in: *Der Islam*, 53 (1976), pp. 193-195).
- Fleischhammer, Manfred: “J. W. Fück”. (in: *Jahrbuch Sächs. – Akademie Wissenschaften* (Leipzig), 1973-1974 (1976), pp. 419-439).
- Ibid.: “Johann Fücks Materialien zum *Fihrist*” (in: *Wiss. Z. Univ. Halle* 25 (1976), pp. 75-84).
- Ibid.: *Arabische Kultur und Islam im Mittelalter*. Ausgewählte Schriften. Hrsg. von Manfred Fleischhammer. Weimar 1981
- Ibid.: *Die arabischen Studien in Europa*. Leipzig 1955
- Ibid.: *Arabiya. Untersuchungen zur arabischen Sprache und Stilgeschichte*, 1950.
- Ibid.: *Vorträge über den Islam*. Hrsg. von S. Günther. Halle 1999.
- Ibid.: *Ibn an-Nadim und die mittelalterlich arabische-Literatur*. Halle 1987.
- Ibid.: “Die sufische Dichtung in der Landessprache des Panjab”. (in: *Orientalistische Literaturzeitung*. 43(1940), Sp. 1-11).
- Ibid.: “Iqbal und der indo-muslimische Modernismus.” (in: *Westöstliche Abhandlungen R. Tschudi*. Wiesbaden 1954, pp. 356-365).
- Garcin de Tassy: *Histoire de la littérature Hindouie et Hindoustanie*. 2 vols. Paris 1839, 1847; 2nd rev. ed., 3 vols. Paris 1870-1871; Reprinted: New York 1968.
- Germanus, Julius: *Allah Akbar. Im Banne des Islam*. Berlin, no date.
- Ibid.: *The Muslim East. Studies in Honour of Julius Germanus*. Budapest 1974 (David Geza’s article, pp. 253-264)
- Ibid.: “From Western to Islamic Civilization” (in: *Western Civilization condemned by itself*. By Maryam Jameelah, vol. II, Lahore 1990, pp. 1065-1072)
- Ibid.: *Pellegrinaggio alla Mecca*, lettere. Tr. E. Faber, in: *Islām: Storia e Civiltà*, 3(1984), pp. 271-285
- Ibid.: *Contributions of Islam to World Civilization and Culture; writings of Hungarian Islamologist Gyula Germanus*. Ed. G. Wojtilla. Delhi 1981 (pp. 187).
- Ghulam Husain Zulfikar: *Ta’rikh Oriental College* (in Urdu). Lahore, 1962
- Ibid.: *Sad Sāla Ta’rikh Jāmia ‘ Punjab*. Lahore 1982.
- Goitein, S.D.: “Josef Horovitz”. (in: *Der Islam* 22 (1935), pp. 122-127).

- Handbuch der Orientalistik*, 1. Abteilung, 8 Band, 2. Abschnitt. Leiden: Brill 1965
- Hanisch, Ludmila: *Die Nachfolger der Exegeten deutschsprachige Erforschung des Vorderen Orients in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden 2003
- Hans-Jürgen & Jutta Kornrumpf: *Fremde im Osmanischen Reich, 1826-1912/13, bio-bibliographisches Register*. Stutensee, 1998.
- Heller, B.: "Éléments juifs dans les termes religieux du Qoran d'après les récentes publications de M. J. Horovitz." (in: *Revue de études juives* 85 (1928), pp. 49-55)
- Henze, Dietmar: *Enzyklopädie der Entdecker*. Graz 1978
- Hikma*. Zeitschrift für Islamische Theologie und Religionspädagogik. Hrsg. von Bülent Ucar. Vol. V, nr. 8, April 2014, p. 94, art. by Dr. Thomas Würtz.
- Hoenerbach, Wilhelm (ed.): *Der Orient in der Forschung*. (Festschrift: O. Spies). Wiesbaden 1967.
- Honigberger, J. M.: *Früchte aus dem Morgenlande oder Reise-Erlebnisse*. Vienna 1853. Reprinted: Halle, 2011.
- Horovitz, J.: "Baba Ratan, the saint of Bhatinda", (in: *Journal of the Punjab Historical Society* (Lahore), 2 (1913-1914), pp. 97-117).
- Ibid.: "The earliest biographies of the Prophet and their authors" (in: *Islamic Culture*, 1 (1927), pp. 535-559, 2 (1928), pp. 22-50, 164-182, 495-526).
- Hügel, von Freiherr: *Kaschmir und das Reich der Sieck* (1840-1848); English tr. London, 1976 (1845), Urdu tr. Lahore, 1990.
- India Antiqua*: A volume of Oriental studies presented...to J. Ph. Vogel on the occasion of the 50th anniversary of his Doctorate. Leyden 1947
- Index Islamicus*, 1906-1955. Cambridge, 1958.
- Jászingi, Alexander: *Das geistige Ungarn, biographischer Lexikon*. Hrsg. von Oskar Kricken [pseudo.] & Imre Pargali. Vienna/Leipzig, 1918.
- Joháoz, E.: "Julius Germanus, the Orientalist", (in: *The Arabist*. Budapest 1988, p. 52).
- Journal of the Royal Central Asian Society*. 1942, pp. 176-177.
- Journal of The Royal Geographical Society*. (London). XLIII (1873).
- Jüdisches Lexikon*. A-R, vol. 1-4. Berlin 1927-1930.
- Keay, John: *The Gilgit Game. The Explorers of the Western Himalayas*. London 1979.
- Ibid.: *The Honourable Company: a History of the English East India Company*. London 1993 (1991).
- Ketelaar, J.J.: *Instructie off orderwijsinge Hindoostansch, en Persiaanse talen* (Hague Museum, Netherlands), 1698.
- Koch, Ludwig: *Jesuiten Lexikon*. Paderborn 1934.

- Kosch, Wilhelm: *Das katholische Deutschland*. Augsburg 1933-1938.
Kürschners Deutscher Gelehrten-Kalender, 1925-1931.
- Lafont, Jean-Marie: *French Administrators of Maharajah Ranjit Singh*. Delhi 1988.
- Ibid.: *La présence française dans le royaume Sikh du Penjab, 1822-1849*. Paris 1992.
- Liebau, H.: "Deutsche Missionare als Indienforscher: Benjamin Schultze (1689-1760)—Ausnahme oder Regel?" (in: *Archiv für Kulturgeschichte* (Cologne), 76/i (1994), pp. 111-133).
- Lim, K.W.: "The Writings of Dr. J. Ph. Vogel." (in: *Journal of Oriental Research* (Madras), pt. I (1957-58) 1960, pp. 17-47).
- Loureen Baillie (ed.): *Indian biographical index*. Vol. 2, Munich 2001
- MacLagan, Sir Edward: *The Jesuits and the Great Mogul*. London 1932.
- Mantl, Norbert: *Aloys Sprenger: Der Orientalist und Islamhistoriker aus Nassereith in Tirol*. Zum 100. Todestag am 19. Dezember 1893. Nassereith 1993.
- Marshall, John: "J. Ph. Vogel, Obituary note". (in: *Journal of the Royal Asiatic Society* (London), pts. 3-4 (1958), pp. 220-222)
- Magyar Zsidé, lexicon*. Budapest 1929
- Megali: *Encyclopedia* (in Greek). Athens 1927-1934. vol. 24
- Mélanges de l'Institut dominicaine d'études orientales du Caire* (Cairo), vol. 6 (1959-61), p. 526, vol. 7 (1962-63), p. 414, vol. 8 (1964-66), p. 515, vol. 12 (1974), p. 327 and vol. 13 (1977).
- Minault, Gail: "Delhi College and Urdu", in: *Annual of Urdu Studies*, 14 (1999), pp. 119-134.
- Ibid.: "Aloys Sprenger: German Orientalism's 'Gift' to Delhi College", (in: *South Asia Research*, 31: i (2011), pp. 7-23).
- Mirsky, Jeanette: *Sir Aurel Stein. Archaeological Explorer*. Chicago 1977.
- Mukhtār ud-Din Ahmad: "Ad-Duktur 'Abd al-Karim Germanus". (in: *Majallah al-Majma' al-'Ilmi al-Hindi* (Aligarh), 7/1-2, 1982).
- Nazir Niāzi, Sayyid: *Maktubāt-i Niāzi*. Karachi 1957.
- Neue deutsche Biographie*. Berlin 1913—
- Neumayr, Ursula J.: *Heimat in der Fremde-Leben und Werk des Tirolers Aloys Sprenger (1813-1893)*. Magisterarbeit, originally in English, London 1997.
- Noti, S.: *Donna Juliana*. Bombay 1906 (Gr. ed., Aachen 1920)
- Ibid.: *Das Fürstenthum Sardhana*. Freiburg 1906.
- Österreichisches biographisches Lexikon 1815-1950*. Vienna 1957—
- Pandia, S.N.: *Sir Aurel Stein in Kashmir*. New Delhi, 2004.
- Paret, Rudi: *Arabistik und Islamkunde an deutschen Universitäten*. Wiesbaden 1966.

- Pernau, Margrit (ed.): *The Delhi College. Traditional Elites, the Colonial State, and Education before 1857*. New Delhi, 2006.
- Political and Secret Correspondence. The British Library, India Office and Oriental (London), vol. 128.
- Political and Secret Letters from India. The British Library, India Office and Oriental (London), vol. 65.
- Procházka, Stephen: "Die Bedeutung der Werke Aloys Sprengers für die Arabistik und Islamkunde", (in: *Tiroler Heimatblätter* (Innsbruck), vol. 69, no. 2 (1994), pp. 38-42)
- Riddick, John F.: *Who was who in British India*. Westport, Conn. & London, 1998.
- Robinstein, W.D.: "Leitner, Gottlieb Wilhelm (1840-1899), Educationist and Orientalist", (in: *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford: OUP (online October 2009).
- Schimmel, A.: *Ernst Trumpp*. Karachi: Pak-German Forum, 1961. Gr. ed. 1998.
- Ibid.: *German Contributions to the Study of Pakistani Linguistics*. Hamburg 1981.
- Schultze, Benjamin: *Grammatica Telugica*. Madras 1745. Reprinted: Halle (Saale) 1984.
- Ibid.: *Grammatica Hindoostanica*. Halle 1745. Reprinted: Halle 1986. Urdu tr. (from Eng. tr.) by Dr. Abu'l Lais Siddiqi. Lahore 1977.
- Schützinger, Heinrich: "Otto Spies". (in: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*. (Wiesbaden). 133/i (1983), pp. 11-17).
- Schwarz, Klaus: *Der Vordere Orient in den Hochschulschriften Deutschlands, Österreichs und der Schweiz. Eine Bibliographie von Dissertationen und Habilitationen (1885-1978)*. Freiburg i. Br., 1980.
- Sen, S.N.: "Joseph Tieffenthaler and his geography of Hindustan." (in: *Journal of the Asiatic Society of Bengal* (Calcutta). 4 (a962), pp. 75-99).
- Sommervogel, C.: *Bibliographie des écrivains de la Compagnie de Jésus*. 12 vols., Paris 1890-1932.
- Speelman, G.M. (ed.): *Muslims and Christians in Europe. Breaking News Ground: Essays in honour of Jan Slomp*. 1993.
- Sprenger, Aloys: *Das Leben und die Lehre des Mohammad*. Vol. 1. Berlin 1861.
- Stache-Rosen, Valentina: *German Indologists*. 2nd ed., New Delhi 1990.
- Stockqueler, J.H.: *A Review of the Life and Labours of Dr. G. W. Leitner*. Brighton 1875.
- Suparna*. Commemoration volume in honour of the late Prof. J. Ph. Vogel. Leiden: Brill (in preparation, 1970)

- The Encyclopedia of Islam*. Vol. x (2000), Leiden: Brill, pp. 582-583. (art. by P. J. Marshall)
- Tieffenthaler, J.: *Des Pater Joseph Tieffenthalers d. G J und apost. Missionarius in Indien historisch-geographische Berschreibung von Hindustan*, 3 vols., Berlin 1785–1788.
- Troll, C.W. & C.T.R. Hewer (eds.): *Christian Lives Given to the Study of Islam*. New York, 2012.
- Vogel, J. Ph.: “Joan Josua Ketelaar of Elbing, author of the first Hindustani grammar.” (in: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* (London), VIII (1935), pts. 2-3 pp. 817-822)
- Ibid.(ed.): *Journaal van J. J. Ketelaar's Hofreis naar den Groot Mogol te Lahore, 1711-1713*. s' Gravenhage 1937. (Eng. tr. by D. Keunen-Wicksteed, in: *Journal of the Punjab Historical Society*, (Lahore).x/i (1929), pp. 1-94) = *JPHS*).
- Ibid.: “Historical notes on the Lahore Fort” (in: *JPHS*, 1 (1911-12), pp. 38-55).
- Ibid.: “The master-builder of the Lahore Palace”. (in: *JPHS*, 3 (1914-15), p. 67)
- Ibid.: “The Shalimar Bagh of Lahore in 1712”. (in: *JPHS*, 2 (1913-14), pp. 1701-171).
- Ibid.: “The tile-mosaics of the Lahore Fort.” (in: *Journal of Indian Art*, 14 (1912), pp. 1-26).
- Walker, Annabel: *Aurel Stein. Pioneer of the Silk Road*. Washington D.C., 1999.
- Wang, Helen (ed.): *Sir Aurel Stein in 'The Times'*. London, 2002.
- Ibid. (ed.): *Handbook to the Stein Collection in the UK*. London, 1999.
- Ibid. (ed.): *Sir Aurel Stein. Proceedings of the Brisith Museum Study Day*, 2002.
- Ibid.: “Sir Aurel Stein. The New Generation”. (in: *From Persipolis to the Punjab*. Eds. Elizabeth Errington & Vesta Sarkosh Curtes. London 2007, pp. 227-234).
- Wer ist wer, Lexikon Österreichischer Zeitgenossen*. Vienna, 1937.
- Wininger, Samuel: *Grosse jüdische National-Biographie*. Cernăuți, 1925-1932.
- Wurzbach, Constant von: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Vienna.

Mehr Afshān Fārooqi *

The Legacy of the “Misfit” Poet: Repositioning Majīd Amjad in the Modern Urdu Canon

کئی ہے عمر بہاروں کے سوگ میں امجد
مری لحد پہ کھلیں جاوداں گلاب کے پھول

My life, Amjad, was spent mourning the spring
seasons

May roses bloom eternally on my grave! ¹

When one thinks of poets who gave a new direction to Urdu poetry in the modern era, the names of Faiz Ahmad Faiz, Nūn Mīm Rāshid and Mīrājī always come to mind.² In the ghazal, the slightly younger, extremely talented, Nasir Kazmi (1924–72) began to make a mark soon after Partition.³ These poets regardless of their politico-literary affiliations ushered in a trend broadly called “the new poetry.” The “new poets” pushed the conventional boundaries of Urdu verse to include a variety of subjects that were personal and unorthodox, such as a more direct engagement with love and loss. The loss could be the loss of freedom, and the love could be a yearning for the past. They refurbished and expanded the range of classical metaphors and popularized styles that were idiosyncratic, even whimsical. These poets mostly favored the *nazm* as a mode of expression because it allowed more space for experimentation. In this cluster of dazzling poets, a name that often gets overlooked is that of Majīd Amjad. He was perceived as a “backyard poet,” an ascetic, who pottered around with subjects in which a material world was not interested.

According to the distinguished literary critic Muzaffar Ali Syed:

Majīd Amjad's poetry is undoubtedly an important civilizational (*tehzībī*) force of our time. But perversely, we have made his inconspicuousness and deprived life the focus of our conversation, and not made any concrete effort to measure the spaciousness and depth of his poetry. Perhaps our own shortcomings and denials were the obstacles in the path.⁴

Syed's observation is perceptive; it opens prickly questions surrounding the dynamics of canonization, and of literary politics, that were and continue to be embroiled with social status. Why did Majīd Amjad not receive the kind of recognition, the prominence that he rightfully deserved? Why is he not placed along with his great contemporaries, Faiz, Mīrājī and Rāshid? Was his poetry lacking in depth and complexity compared to the big three? In this paper, I will examine the issue of Amjad's marginalization through a detailed examination of the critical writings on his poetry and follow up with my own analysis of his work. I will also address the popular notion whether Amjad's bashfulness and small-town location played any role in his being relegated to the back row of poets who formed the canon of modern poetry. My methodology will stitch together Amjad's background with his poetry in an effort to applaud his existential, experiential modes of creative writing that were not common in Urdu.⁵

1.

Abdul Majīd Amjad (1914–74) was born in Jhang, a small ancient town in Punjab on 29th June 1914. His parents were separated when he was two years old, due to a family quarrel and Amjad was brought up at the home of his maternal grandparents.⁶ His grandfather and maternal uncle were both scholars of repute who ensured that Amjad received a good grounding in classical as well as modern education. After passing high school with honors he went to Lahore for further studies. Upon graduation in 1934, his first sustainable job was

as editor of a weekly journal '*Urooj* that was published from Jhang.⁷ Amjad enjoyed the challenge of work that a newspaper demanded and thrived in a job he liked. He had begun writing poetry, some of which was published in the weekly.⁸ The weekly flourished under his editorship but an unfortunate incident led to his dismissal. The circumstances under which his job ended are worth narrating here because they shed light on his personality. While Amjad was at an out of town *mushā'ira*, the material he had earmarked for the forthcoming issue was not sufficient to fill the pages. His assistant panicked, took some of Amjad's poems without permission and used them as fillers. One particular poem titled "Qaisariyat," (Oppressive Governance) that was published on the front page was strongly anti-colonial and annoyed the proprietors who fired Amjad for publishing them.⁹ Even though the poems had been published without his permission, Amjad took the blame without a word. The year was 1940. A tumultuous period in India's freedom struggle was unfolding – the Second World War had begun, and the young, sensitive poet was out of work, moving from one job to the next until 1944, when he qualified in an exam for the position of inspector of civil supplies in the Department of Food and Agriculture. After a few years of itinerant postings, he settled in Sāhiwāl, or Montgomery as it was known then, preferring a small town over the big city and spent the rest of his life there.¹⁰

The unassuming, unambitious, reticent, reclusive Amjad did not belong to any literary group, fashionable or otherwise. Younger contemporaries fondly remember his slight figure riding a bicycle to work in the morning and returning in the evening to hang out with a group of local poet-friends at the Café De Rose. Later on, he preferred the Stadium Hotel. He lived alone. His marriage to a cousin had failed and there were no offspring.¹¹ Cycling down Canal Road to his office every day, Amjad was deeply attached to the stately trees that flanked the canal. The pain he felt at the cutting

down of those trees for urban expansion was poured into one of the most aching personal poems on deforestation that I have ever read.¹²

توسیع شہر

بیس برس سے کھڑے تھے جو اس گاتی نہر کے دوار
 جھومتے کھیتوں کی سرحد پر بانگے پہرے دار
 گھنے سہانے چھاؤں چھڑکتے بور لدے چھتتار
 بیس ہزار میں بک گئے سارے ہرے بھرے اشجار
 جن کی سانس کا ہر جھونکا تھا ایک عجیب طلسم
 قاتل تیشے چیر گئے ان ساداتوں کے جسم

Urban Expansion

They who had stood at the gate of this singing
 stream for twenty years
 Elegant sentinels at the borders of rolling fields
 Agreeably dark, shade sprinkling, fruit laden, tall
 For twenty thousand were sold away all the
 verdurous trees
 They whose very gusty breath was strange magic
 Murderous axes came and split the bodies of those
 heroes

Although Sāhiwāl was a provincial town, it was not exactly in the literary backwaters as assumed by some critics who attribute Amjad's marginalization to his being too far from the metropolis Lahore.¹³ According to Isrār Zaidi, who was a frequent visitor there in the 1940s and 50s:

Montgomery was only second to Lahore as a center for learning and literature ('ilm-o-adab).¹⁴

A very distinguished, younger poet, Munīr Niāzi (1928–2006) was also living there at the time.¹⁵ Niāzi launched a weekly journal, *Sat Rang* (Seven Colors), from Sahiwāl in 1949. Amjad collaborated with Niāzi in the publication until Niāzi moved on to Lahore. Zafar Iqbal (1933–), another younger, talented poet from nearby Okāra, often came to Sāhiwāl to participate in the *mushā'iras* and

mahfils that were organized there. All three shared the strong, earthy undercurrent of the Punjabi language and culture. Although the bond with Punjabi is evident in their poetry, yet they were very different kind of poets. Munīr Niāzi's images are drawn from childhood memories of an idyllic past that dwells amidst breathtaking natural beauty and invokes an aura of mystery. His poems create a sentimental bonding, an invitation into a nebulous zone of reminiscence. Zafar Iqbal is an admirable ghazal poet who transformed the ghazal to suit the rhythm of modern life. He infused the ghazal with a vocabulary and lightness of style that places him on par with classical ghazal poets. Amjad's poetry has a wide range, but is for the most part, intensely personal and subjective. A deep sense of loneliness and melancholy pervades large sections of his *oeuvre*. I will discuss this further in my analysis of his poetry. Besides Munīr Niāzi and Zafar Iqbal, two other prominent writers Mustafa Zaidi and Ahmad Hamesh lived in Sāhiwāl for some years and added greatly to the literary ambience of the place.¹⁶

In a culture that assigns an immense value to social and familial ties it is not surprising that so much has been written about Amjad's lonely existence; his diffident persona, unpretentious lifestyle, his un-ironed clothes, lack of worldly possessions, and above all his forlorn funeral. One account began:

Majīd Amjad was a thin, fragile bodied gentleman with bright eyes that could be seen from afar behind the thick lenses of his round framed glasses. He wore wide bottom trousers that were never ironed. His shirt was un-ironed as well. He pedaled so slowly on his bicycle that pedestrians could easily overtake him...He lived in a small, two-room government housing. He spoke very softly; his voice had none of the roar (*ghan-garaj*) of Munīr Niāzi.¹⁷

Many of the short memoirs I came across in the commemorative volumes published some years after his death

mentioned his reclusive, idiosyncratic lifestyle and ended with a pathetic description of his funeral. The conspicuous lack of family to make funeral arrangements and mourn his death was obviously very shocking for his peers. In the months leading to his death Amjad was very ill and nearly destitute. His eyesight which had always been bad had deteriorated to the point where he could barely see at night. He had retired two years before but not received his pension.

While reading these memoirs/accounts that build on the solitary life of Amjad, one has to bear in mind that we are talking about a poet who was published in all the important journals of his time. Many of his nazms/poems had spilled out of the reified pages of journals to the general public and his voice had begun to reach the mainstream of Urdu poetry. But apparently, Amjad had continued to suffer in a culture where the poetry was not easily separated from the personality of the poet. In *mushā'iras* the audience was not warmed by his hesitant voice and hands that visibly shook while clutching the piece of paper on which his poem was written. His reluctance to step into the limelight isolated him severely from prominent literary circles of his time. As the eminent fiction writer Intizār Husain wrote movingly in his tribute:

Chekhov had said that loneliness in the journey of creativity is a painful experience. In our times there was such a poet who had the guts to bear this excruciating pain. Far from literary hubs, indifferent to movements, uninvolved in slogans, theoretical discussions, he made his home in Sāhiwāl and wrote poetry. This lonely man's creative journey came to an end and the journey of his life too. No one bothered to peek onto the deserted house from where this uncomfortably thin man occasionally ventured on his bicycle, slowly, crawling to the Stadium Hotel. Now the door to the house is shut, the cycle is leaning against a wall, the man is sleeping; sleeping forever. Urdu poetry has lost Majīd Amjad.¹⁸

But the tragic circumstances of Majīd Amjad's death seem to have awakened the Urdu literary community into action. There were a large number of unpublished poems and material lying in his apartment that was gathered and published a couple of years after his death.¹⁹ Subsequent editions of his collected works (Kulliyāt) followed; special editions of journals were brought out brimming with tributes and critical assessment of his poetry. The attention given to Amjad posthumously has helped in revealing many dimensions of this reclusive poet. Because the first collection was titled *Shab-i Rafta* (Nights Past), the second was simply titled, *Shab-i Rafta ke Ba'd* (After *Shab-i Rafta* 1976).

2.

When Amjad published his first collection of poems, *Shab-i Rafta* in 1958, it was greeted with mixed reviews: some exuberant, others dismissive. Prominent contemporary poet Faiz Ahmad Faiz is reported to have remarked in an interview (the interviewer saw him holding the book) that he had heard people raving about *Shab-i Rafta* but found it disappointing. "There is nothing in it." But on another occasion Faiz is reported to have said that Majīd Amjad has written everything there was to say.²⁰

Shab-i Rafta begins with *Harf-i avval* (First Word), a poignant, somewhat long poem by the way of preface; a poem in which the poet has poured out his struggle with thoughts, words and meaning; it is an overview of the 20 years spent in poetic endeavor, of the days and nights spent in finding language, mastering phrases. The poem with its flowing rhythm, direct style and accessible metaphors evokes an emotional thrill of expectation in the reader. *Harf-i avval* broaches his innermost desire: the need for self-expression. I am taking the liberty of quoting at length from this poem because it represents the poet's feelings, consciousness, the arc of ups and downs, in the early period of his career. The poetry is succulent, full of the music of words, combining thought with emotion in a romantic tilt. Amjad restates a vital question

that informs all creative writing particularly poetry: are words and their meanings separate, or are they the same – is what the poet is saying through words the same as the meaning of the poem? Do words do justice to thought? (*sūrat-i ma'ni, ma'ni-i sūrat*).²¹

حرفِ اول

دردوں کے اس کوہِ گراں سے
میں نے تراشی نظم کے اپواں
کی اک اک سل،
اک اک سوچ کی حیراں مورت

...

تجربہ ہائے زیست کے آئے

...

تلفی صدا حساس کے تیشے
ان کے مقابل
حرفِ زبوں اک کالج کی لعبت

...

عمر اسی الجھن میں گزری
کیا شے ہے یہ حرفِ ویاں کا
عقدہ مشکل؟
صورتِ معنی؟ معنی صورت؟
اکثر گردِ سخن سے نہ ابھرے

...

وادیِ فکر کی لہلاؤں کے
جھومتے محمل
طے نہ ہوا ویرانہ حیرت!

گرچہ قلم کی نوک سے بچے
 کتنے ترانے کتنے فسانے
 لاکھ مسائل
 دل میں رہی سب دل کی حکایت!
 ...
 بیس برس کی کاوشِ پیہم
 سوچتے دن اور جاگتی راتیں
 ان کا حاصل
 ایک یہی اظہار کی حسرت!

First Words

From this heavy mountain of pain
 I carved the arches of poetry
 One stone at a time
 Each thought an image of bewilderment!

...
 With saws fashioned from experiences past

...
 Axes of a hundred harsh emotions, and,
 Facing them
 Ineffective words—a marionette of glass!

...
 Life was spent in this dilemma
 This thing about words and expression
 The difficult knot?
 Form/image of meaning? Meaning of form?
 Often from the dust of speech did not emerge

...
 In the valley where creativity played
 The swaying camel litters
 The wilderness of wonder was not traversed
 Although there flowed from the my pen's tip
 So many songs, so many stories
 A million issues

But my heart's secrets remained in my heart

...

Twenty years of continuous struggle
Of days lost in thought, sleepless nights
And the return:
This longing for expression!

As we read the poems of *Shab-i Rafta* we find that very often Amjad's protagonist is not different from the poet's angst filled self. The protagonist's sorrows are Amjad's own. The tortured "self" that is poured into his poems is not a self that can be easily universalized. There is no attempt to explain or go deep into the psyche of the self either. While the poetry strikes one as honest or heartfelt, it is nonetheless an intensely subjective vision. A well-known poem is "Autograph." The subject of the poem is quite original. A group of young, pretty girls are waiting to get the autograph of a famous cricketer, a bowler. They are excited, smiling in anticipation; the bowler arrives and is surrounded by the lovely girls. At this moment something clicks in the poet's mind. He had been watching the scene unfold but suddenly he becomes envious of the cricketer. The poet also realizes that he has no aspirations to give autographs, nothing to leave behind for posterity. A reader can assume that Amjad is commenting on the comparative low status of a writer versus a cricketer. Was the speaker in the poem jealous of the cricketer? The poem starts off with a lot of energy and zest, and then tapers into a doleful finale.²²

آؤو گراف

کھلاڑیوں کے خود نوشت دستخط کے واسطے

کتنا بچے لیے ہوئے

کھڑی ہیں منتظر... حسین لڑکیاں

...

مہیب پھانکوں کے ڈولتے کو اڑچھ اٹھے

اُبل پڑے اُلجھتے بازوؤں، چٹختی پسلیوں کے پُر ہر اس قافلے

گرے، بڑھے، مڑے، بھنور، بھوم کے

Autograph

For the sake of cricketer's autographs,
Clutching autograph books,
Pretty girls ... stand waiting

...

The massive, undulant gates creaked;
An eager swarm of tangled limbs, snapping ribs
boiled over
A falling, moving, turning, whirlpool crowd

According to Riāz Ahmad who has analyzed this poem verse by verse, the poem has a lot of passion and force but ends on a bitter note.²³ The second verse (quoted above), brilliantly encapsulates the urgency of the waiting crowd, expressed through random movements in a small space. The restless energy boils over when the gates open. This contrasts strikingly with the first verse where the waiting girls are tranquil. The next three verses show the poet as a perceptive observer who is admiring the youthful beauty of the girls. When the bowler enters in the sixth verse the tone of the poem changes:

وہ باؤلر ایک، مہوشوں کے جھنگھٹوں میں گھر گیا
وہ صفحہ بیاض پر بعد غرورِ کلک گوہریں پھری
حسین کھلکھلاہٹوں کے درمیاں وکٹ گری

The bowler was surrounded by a cluster of moon
faced maidens
On the notebook's page the pearly pen moved
haughtily
Amid the beautiful sound of laughter, a wicket fell

The tone becomes tense, almost foreboding as the bowler puts his signature with a verve and a "wicket falls." We are abruptly pulled from the cluster of youth and beauty to a jarring reflection of the poet's pathetic state. He is unknown, but he has no desire to be known or leave a legacy. The slate

of his heart is devoid of names or images. What made the poet move so quickly from one emotion to another? This self-mocking, self-elegizing suggests a depleted morale. A brilliant poem ends as if all he had to say was reduced to nothing.

میں اجنبی، میں بے نشان

میں پایہ گل

نہ رفعتِ مقام ہے، نہ شہرتِ دوام ہے

یہ لوحِ دل! یہ لوحِ دل

نہ اس پہ کوئی نقش ہے، نہ اس پہ کوئی نام ہے

I am an outsider, faceless,

With dusty feet

No desire for an exalted place, or everlasting fame

On my heart's slate, this heart's slate!

Nothing is engraved, no names are there

Riāz Ahmad writes that the poet is consumed by a sense of inferiority; compared to the successful cricketer who is sought after by the girls, he feels like a humiliated, crushed person. Unlike the autograph books inscribed with the cricketer's signature, his heart's page is blank. Although the verse by itself is very moving, it does seem like an appendage, and breaks the poem into two somewhat unconnected emotional segments. I agree with Riāz Ahmad that the last verse is so subjective that it fails to communicate with the reader. A good poem should communicate with the reader. One of the important characteristics of the modern nazm is that it draws the reader to share the experience being described. The individuality of experience, its expression in words, gives the modern nazm a continuity that marks it as different from the classical nazm. In Majid Amjad's poem, the poet's feelings become almost claustrophobic; the glut of emotion can shut off the reader. Nonetheless, despite its flaws, the poem is easily singled out by its unique subject, spontaneous rhyme, stunning imagery and innovative phrases.

Two remarkable poems from *Shab-i Rafta*, "Panvārī"

(Betel seller) and “Kuñvān” (Well), illustrate another aspect of Amjad’s thought: the relentlessness of time on the human condition. Below is an excerpt from “Panvārī”:²⁴

پنواڑی

بوڑھا پنواڑی اس کے بالوں میں مانگ ہے نیاری
آنکھوں میں جیون کی بجھتی آگنی کی چنگاری

...

عمر اس بوڑھے پنواڑی کی پان لگاتے گزری
چوناگھولنے چھالیا کائٹے کٹھ پگھلاتے گزری
سگریٹ کی خالی ڈبیوں کے محل سجاتے گزری
کتنے شرابی مشتریوں سے نین ملاتے گزری
چند کیلے پتوں کی گتھی سلجھاتے گزری

...

اور پھر اس کے بعد نہ پوچھو کھیل جو ہونی کھیلی
پنواڑی کی ارتھی اٹھی، بابا، اللہ بلی

Betel Seller

The old betel seller, his hair parted with elegance
A spark of life’s dying embers twinkling in his eyes

...

The life of this old betel seller was spent in
preparing betel
Mixing lime, slicing betel nut, melting *kaththa*
Building castles from empty cigarette boxes
Looking in the eye of so many drunken customers
Untangling knots of a few bundles of astringent
leaves

We have here an unusual subject for a poem; a man who makes a living selling *pān*, cigarettes etc. in a small roadside booth. The humble accoutrements of his trade are his prized possessions. The aging *pān*-seller has spent a lifetime snipping betel nut, stirring lime, melting *kaththa*. He has built

castles from empty cigarette cartons, dealt with drunken customers, untangled the bundles of betel leaf; ultimately the inevitable death takes him away. The choice of a humble subject may remind us of the Progressive-Marxist poetry in Urdu, but the approach here is entirely different. There is a strong empathy between poet and the subject; there is no posturing or lecturing about poverty. The idea is to reflect on human existence. The poem has an embedded, effectual rhythm to convey the slow erosion of the man's life, the mundane tasks he performs and the emptiness of his dreams. The first verse has a springy rhyme: *niyāri, chiṅgāri, almāri, sāri, supāri*, which shows how the old paan-seller still has a spark in him. The second verse with its repetition of *guzri: lagatē guzri, pighlātē guzri*, and so on, starts to build the cadence of a monotonous existence. The third verse rhymes *pahēli, jhēli, undēli, khēli, bēli*, signals the winding up of the innings. The last verse is a commanding crescendo of sounds very much like the frenzied crescendo that heralds the end of a raga: *jhanan, jhanan, than, than*, dovetailed with soothing rhymes: *lahrāē, kho jāē* etc. The last line of the poem reminds one of the *raga dīpak*; the swansong:

ایک پتنگا دیپک پر جل جائے، دوسرا آئے

One moth burns on the candle's flame, another
comes

The poem is beautiful; it is complete; I would not call it profound, but it evokes an empathy that lingers.

The poem "Kuṇvaṅ" (Well) is a metaphor for the merciless churning wheel of time.²⁵ It's a bleak view, a sour song. Once again the perspective is new and the poem's rhythm is remarkable. Noticeably long lines are punctuated to create the musical effect of the water wheel being churned by oxen. But the oxen are weary, worn down by the heavy chains, ruthless whipping, unending labor.

کنواں

کنواں چل رہا ہے! مگر کھیت سوکھے پڑے ہیں نہ فصلیں نہ خرمن نہ دانہ
 نہ شاخوں کی باہیں نہ پھولوں کے مکھڑے نہ کلیوں کے ماتھے نہ رت کی جوانی
 گذرتا ہے کیاروں کے پیاسے کناروں کو یوں چیرتا، تیزخون رنگ پانی
 کہ جس طرح زخموں کی دکھتی تپکتی تہوں میں کسی نیشتر کی روانی

ادھر دھیری دھیری

کنویں کی نفیری

ہے چھیڑے چلی جا رہی اک ترانہ

پراسرار گانا

Kuñvāñ

The well is running, but the fields are dry; no crops,
 no stacks of harvest, no grain
 No arms of stems, no faces of flowers, foreheads of
 buds, no season's youthful air
 The water flows slicing the borders of thirsting beds,
 sharp, blood colored water
 Like some knife carving through layers of throbbing,
 pulsing wounds
 While here, softly, leisurely,
 The well's clarinet,
 Sings a lilting song
 A mystery song

It would be unfair to say that self-absorption and melancholy are the only sources of Amjad's poetry in this period. Some notable poems that break the mold are "Manto" and "Maqbara-i Jahāngīr" (Jahāngīr's Mausoleum). "Manto," written in 1952 at the great fiction writer Manto's request, presents Amjad an occasion to show his hidden alter ego.²⁶ Although Amjad wrote about the oppressiveness of existence, he did not rebel against it. Manto is the rebel who is not afraid to accept or denounce the ugliness and squalor of the world as it is; who defies conformity to social norms and rudely

awakens the sluggish conscience of a subjugated society. Perhaps Amjad longed to be as brash in penetrating the psyche of his readers as Manto was. The “Manto” poem could be a fantasy of his self. The last line strikes a majestic, powerful, open ended note: It reverberates the sharp sounds of a whiplash: *tākh-tarākh!* Who is cracking the whip? Is it Manto? Or is it the world he has upset with his barbs?

منٹو

جب وہ خالی بوتل پھینک کے کہتا ہے:

دنیا تیرا حسن یہی بد صورتی ہے!

دنیا اس کو گھورتی ہے

...

لے آیا بن پوچھے اپنے آپ

عینک کے بریلے شیشوں سے چھنتی نظروں کی چاپ

کون ہے یہ گستاخ؟

تاخ، تراخ!

Manto

When he tosses an empty bottle and declares:

World! This ugliness is your beauty!

The world glares at him

...

Who brought in unasked

This lash of a gaze shimmering through the frosty
lens of spectacles!

Who is this impudent one?

Tākh-tarākh

3.

While Amjad’s poetry had come a long way from his early efforts, a significant change of tone and technique becomes apparent in the poems after 1958. Whether it can be attributed to the romantic interlude in his life could be an open question. But it must be noted that the presence of Charlotte

(spelt in Urdu as شالط by Amjad and others), a German woman who spent a brief but intense three months with the poet is expressed through some beautiful poems that are entirely different in mood from the poems in *Shab-i Rafta*.²⁷ Wazīr Āgha, who has written extensively on Majīd Amjad remarks that the romantic poems Amjad wrote in his early career are simply a longing for a love that he sought; it was “an endless thirst” for a shore that was nowhere to be seen. The poems he wrote after meeting Charlotte are the realization of his longings. The meeting with Charlotte marks a new path in Majīd Amjad’s poetry.²⁸

Charlotte was studying (or maybe just touring) the ruins of the ancient civilization of Harappa near Sāhiwāl when she met Amjad. A relationship blossomed between them.²⁹ She inspired the poet to translate (for the first time) poems from English to Urdu, which shows that she was interested in poetry.³⁰ But Charlotte could not stay in Pakistan; she continued onward on her journey. Amjad traveled to Quetta, on the border of Pakistan and Iran to bid farewell to his love. “Quetta tak” (Till Quetta) is a poem written in the train journey back to Sāhiwāl after parting with Charlotte.³¹ Although the poems written in the wake of Charlotte’s departure are steeped in an emotion so raw, that words are spilling unchecked like tears from Amjad’s being, yet they go beyond the personal grief to a wider audience because they resonate with the classical concept of sorrow. Pain is more precious than joy. Sorrow is to be treasured. There is comfort in sorrow. It can give a new meaning to life.

کوئے تک

صدیوں سے راہ نکلتی ہوئی گھائیوں میں تم
اک لمحہ آ کے ہنس گئے، میں ڈھونڈتا پھرا
ان وادیوں میں برف کے چھینٹوں کے ساتھ ساتھ
ہر سُوشہر ربرس گئے، میں ڈھونڈتا پھرا

...

تم دور جا کے بس گئے میں ڈھونڈتا پھرا

...

تری طلب، تجھے پانے کی آرزو، ترا غم

نگہ اٹھی تو زمانے کے سامنے ترا روپ

پلک جھکی تو مرے دل کے روبرو ترا غم

Till Quetta

In the valleys slumbering in wait for centuries; you
came,

Smiled for a moment and were gone, I searched far
and wide

In these valleys with the falling snow
Fire rained everywhere, I searched far and wide

...

You made your home far away, I searched far and
wide

...

My desire, the need to find you, the sorrow
When I looked up; I saw your beauty in all places
I lowered my gaze; your sorrow stared at my heart

This nazm, could also be described as two ghazals. The first part when the poet wanders searching for the beloved he knows has gone away, has the *radīf*, *dhūndta phira* (kept searching far and wide), that emphasizes the solitude and restlessness of the poet. The second part (*tera gham*) is the bleeding of the sorrow; the wound that will never heal; her fleeting image and the pain that will be reflected in everything from now. Such a direct flow of personal grief is rare in Urdu. More poems followed. "Munich" written on Christmas 1958 is about the tender reunion of Charlotte with her mother when she returns after ten years of travel. Amjad's imagination of the snow covered streets of Munich, the ambience of the holiday season and the lonely mother who does not know that her daughter is on her way has a classic romantic air. But Amjad's description of the meeting between mother and daughter, of the moment when Charlotte puts down the bundle she is carrying

on her head and falls at her mother's feet, turn the poem around to a profound intra-cultural experience. What has Charlotte, a woman of the "first world" to show from her long travel in the East? Among a bunch of touristy gifts is a slender diary filled with poems (*bayāz*) and Amjad's name on it.³²

Amjad and Charlotte did not know one another's language; they must have communicated in English. But when Amjad writes "Munich" in Urdu, his poem reaches a level of communication that is unique. Amjad finds a new metaphor "snow," that signifies separation, beauty, loneliness.

میونخ

دس برس کے طویل عرصہ کے بعد

آج وہ اپنے ساتھ کیا لائی؟

روح میں، دیس دیس کے موسم!

بزمِ دوراں سے کیا ملا اس کو

...

ٹھیکری اک منہجودارو کی

ایک نازک بیاض پر، مرا نام

کون سمجھے گا، اس پہیلی کو؟

Munich

After ten long years

What has she brought with her today?

The seasons of different places in her spirit;

What did she get from her travels?

...

A shard from Mohinjodāro

A slender notebook with my name

Who will understand this riddle?

Before 1958, for example in "Autograph," Amjad's image of his self is one of tragic mockery: Who will remember him? Now, there is hope, even joy that someone will; this affirmation of the self seeps into the poetry that flows from him now.³³ He dilated his style to allow more experience in. His

repertoire widened and he experimented with confidence. I have pointed out that the length of lines, their rhythm, and sound, both musical and harsh is an essential part of his compositions. His subjects were generally unusual and original but now they are complex. They become symbols, metaphors for deeper reflections on the meaning of life and civilization. Amjad is drawn to nature; the experience of nature and life work together in his poems and become a metaphor of the age: an age in which the callousness of human beings is wreaking havoc on fellow humans and nature. His poetry is close to earth; its images are drawn not from ambitious projects and formulaic ideologies of change but from moments in daily life that are to be treasured: a bird's plumage in flight, its song, a branch trailing flowers, children walking to school, rice fields brimming with water or parched for rain, the list could go on. Often Amjad contrasts the soothing touch of nature with the harshness of man-made structures.

Trees have a special place in Amjad's poetry. He revels in their shade, admires their stateliness; trees bring him a solace that soothes his tortured mind. "*Yēh sarsabz pēron kē sā'e*" (The Shade of Leafy Trees) speaks of the healing shade of trees growing beside a tarred, heat filled street:³⁴

سیہ تنگ ترقی سڑک پر، یہ سرسبز پیڑوں کے سایے
 ہوا اس جگہ کتنی ٹھنڈی ہے، جھونکوں پہ سایوں کے دھبے بھی ہیں
 کتنے ٹھنڈے
 درختوں کے اس جھنڈے سے جب میں گذرا،
 خنک چھاؤں کی ٹکڑیاں سی مرے جسم پر تھر تھرائیں
 مرے جسم سے گر کے ٹوٹیں

The Shade of These Verdurous Trees

Along the black, narrow, burning hot road, the shade
 of these verdurous trees!

The breeze here is so cool; the gentle gusts are
 speckled

With patches of shade; so refreshing

When I passed by the row of these trees,
 It seemed as if pieces of cool shade slid over my
 body,
 Broke as they fell ...

Majīd Amjad wrote these poems long before ‘saving the earth’ became a fashionable topic of discussion. During the course of his career, he wrote many beautiful, unsettling poems about nature and the disregard of it by humans. In Urdu, especially in the ghazal, there is not much by the way of “nature poetry.” Nature is perceived as a unified idea, a metaphor. For example, the idea of *bahār* (Spring) and *khizān* (Autumn) have predetermined significance. There are a host of stipulated themes (*mazmūns*) and corresponding images associated with these seasons through a system of association of ideas, and certain givens in the worldview that permeates the ghazal. The poet’s individual feelings and perceptions about the seasons have almost no space, and little relevance, except in specified circumstances. As Muhammad Hasan Askari has explained, this is because the focus of the ghazal is entirely on human relationships; it is the human rather than the nonhuman that counts in this universe. Askari goes on to elaborate that there are other genres in the classical Urdu and Persian classical poetry where the nonhuman, including the phenomena of nature, has an important space. It is in the *nazm*, that is, the non-ghazal poems of the traditional as well as modern types, where a more meaningful engagement with nature is possible. Iqbal, according to Askari, is the only poet who has shown the ability to relate to nature at deeper and more subjective levels. But Iqbal did not believe that man could learn from nature: perhaps he was afraid of immersing himself in intense emotional moods that nature could evoke in the imaginative soul, so he moved away from nature’s territory rather too quickly. Still, his poetry had outbursts of genuine intellectual or emotional responses evoked by the experience of nature.

Amjad’s involvement with the environment is not static or superficial. He regards nature as an entity that is alive; he

empathizes with trees, rivers, flowers, and birds, with an emotion that one has towards one's own kin. Nature doesn't evoke orneriness, a feeling of smallness in him. Instead, its beauty inspires him to produce language that can convey the succulence of nature. In the poem quoted at the beginning of this essay, the trees are described as living, breathing bodies, which are wounded and ultimately killed by murderous axes. He refers to the felled trees as piled up dead bodies shrouded by the yellow sunshine. The pain of trees being slaughtered is invoked in a remarkable prose poem "Jalsa," in which a body of *shīsham* trees huddled close together, is flayed with saws.

The valorizing of nature in Amjad's poetry can be understood from at least two standpoints. First, as per his own admission, he admired the Romantic poets, Shelley, Keats and Swinburne.³⁵ The influence of Romantics on his poetry is discussed at length by Nāsir Abbās Nayyar.³⁶ According to Nayyar, Amjad's nature poems remind us of Wordsworth. Although Amjad's Pantheism is colored by his own lens; nonetheless, it is strongly present in his nature poems. His subjects are not infused with an ontological or deep spiritual power; instead they are connected with the thread of pain. Sorrow binds them and makes them pure; it is also their destiny. Second, is his view of time, which is almost godlike in its manifestation. Nature and time's march are intertwined in his poems.

Amjad experimented with metrical forms and rhythms. In his later poems he liked to step his lines vertically, making the poem seem draftier and longer. He began to prefer free verse.³⁷ His vocabulary was eclectic. He deliberately slipped in the occasional odd word. An examination of his poems will reveal a matrix carefully stippled with a regional register of words. There is an earthiness instead of polish in his verse, a sense of grounding with the here and now. Below are a few lines from a poem, "Sab kuch rait" (Everything is Sand), that illustrate the slow cadence of his preferred rhythmic style and vocabulary spiced with local flavour.³⁸ The poem works at

many levels; the ineffable fate of human existence, the metaphysical notion of reality, the oblique reference to the shift and change in relationships, the allusion to the war that the State launched on its subjects.

سب کچھ ریت

سب کچھ ریت، سرکتی ریت

ریت کہ جس کی ابھی ابھی مسمار تھیں تقدیروں کے پلٹاؤے ہیں
جل تھل، اتھل پتھل سب، جیسے ریت کی سطحوں پر کچھ مٹی سلوٹیں،

کیسی ہے یہ بھوری اور بھسنت اور بھر بھری ریت

جس کے ذرا ذرا سے ہر ذرے میں پہاڑوں کا دل ہے

ابھی ابھی ان ذروں میں اک دھڑکن تڑپتی تھی [...] ...]

All is Sand

All is sand, shifting sand
Sand that holds the ups and downs of fates
destroyed just a moment past
Half covered with water, disordered, like
disappearing creases on the sand's surface
This brown, burnt to ashes, gritty, sand
Whose every tiny grain contains a mountain's heart;
A heart pulsed in those tiny grains just now...

Because Amjad was meticulous in noting the date of his compositions it is possible to get a sense of what themes he favored at different times. During the last phase of his poetic career Amjad preferred to write in a style that is close to prose poems. He felt that what he had to say should not be lost in the flow of rhythm and rhyme.³⁹ This is significant because he started out as a poet who used rhyme to great effect. In an interview a couple of years before his death, Amjad mentioned that he did not want his poems to be read without pauses. He deliberately inserted breaks in lines to interrupt the flow and make the reader think. For example, in "Kuch Din Pehle", line breaks are used with good effect. The poem speaks about the pollution on the metaled highways, the dust clouds obscuring

the green paddy fields, the smell of burning rubber and blackened food; but in the end there is hope of rain. Here is an excerpt:⁴⁰

کچھ دن پہلے
پکی سڑک پر صد ہا پیسے گردش میں ہیں
کالے رزقوں کے سمت، آگ لگی آوازوں کے ساتھ،
اور
اک میں سوچتا ہوں: ہر ایک شے پر گرد کی تہ کیوں ہے
موت پر بھی،
اور زندگی پر بھی
دل کہتا ہے: شاید مینہ پھر برسے گا

On the metaled highway hundreds of wheels are
spinning
Towards blackened food, with voices that are on fire
And
I, alone think. Why. Everywhere, on everything
there is a layer of dust;
On death,
And on life too ...

My heart says:
Perhaps it will rain again.

The breaking away of Pakistan's East wing is a dark, traumatic period in its history.⁴¹ I am not aware of any other Urdu poet who wrote so many poems on the moral, human aspect of this breakup as Majīd Amjad. A poem that is definitely among his best is "Radio par ěk Qaidi".⁴² The poem broaches a raw, politically incorrect subject, the humiliating defeat, the prisoners of war, the numbness of the people's conscience in response to the tragic event.

On the Radio, A Prisoner Speaks...

On the radio, a prisoner speaks to me: "I am safe
Listen...I'm alive!"
Brother...who is it that you address...? We are not

living.
 Having traded your sacred lives for our glittering
 existence
 We died long ago

We are in this graveyard...
 ...We don't even steal a look from our graves
 What do we know of the mourning lamps
 Your heartbreaking cries have lit
 In whose light the world reads our names on
 tombstones now.

4.

Muzaffar Ali Syed has drawn attention to a remark made by the noted Urdu critic Salim Ahmad: A society that ostracizes Mīr Taqī Mīr must be an unfortunate one, but what does one think of a society that appreciates Ghalib and Iqbal but ignores Majīd Amjad?⁴³ The answer, according to Syed is that society (mu'ashira) lacks the courage to accept cultural/historical continuity, and its attitude towards creative arts is not sympathetic because the prescience of artists makes it uncomfortable for the society; art penetrates their complacency.⁴⁴ Syed also reminds us of the egregious error by editor Mahmūd Ayāz whose special issue of *Saughāt* focusing on *jadīd nazm* (modern/contemporary non-ghazal poetry) did not include Majīd Amjad.⁴⁵

While Syed's statements are sweeping they do direct us to think about the dynamics of canonization especially of those writers whose work has reached the stature of a classic in our time. The fact that Mahmūd Ayāz, a noted modernist poet and strident editor did not include Majīd Amjad's work cannot be overlooked. It is related to the profile of a contemporary writer in the current media. While Amjad was being published in most of the leading Urdu journals, very few critics were writing about him. With the exception of Muzaffar Ali Syed and Wazīr Āgha, hardly anyone wrote about Amjad's exceptional talent. Muhammad Hasan Askari and Salīm Ahmad did not write about him.⁴⁶ Even Shamsur Rahmān

Farūqi, who has written a lot on emerging poets and published Amjad's work in "Shabkhood," did not write about him. Much of the critical writing (although meager compared to the extensive studies on Faiz and Rāshid) on his work was after his death. Many critics feel that if had he found the opportunity to bring out another collection of poems even a decade after the first, his presence in the literary milieu would have been more pronounced.

I began this essay calling into question why Majīd Amjad is not ranked with Rāshid, Mīrājī and Faiz. Unlike the three modernists, Amjad's poetry did not correspond with the current trends of western literature that were reflected in the work of Rāshid, Mīrājī and Faiz. He is not influenced by Ezra Pound or T.S. Elliott or the French Symbolists like Baudelaire and Mallarmé; instead he leans towards the Romantics. Both Rāshid and Mīrājī are stimulated by Symbolism; their poems are obscure and rich with metaphor. Faiz's combination of classicism with a modern ethos and Marxist ideology struck a chord in the minds of a people struggling with the weight of colonialism. Amjad admired Rāshid's poetry; they met a few times.⁴⁷ There are some phrases they have in common, such as *pa ba gil* (dusty feet), *khirqā posh* (one who is dressed in a patched coat), etc.⁴⁸ Such a sharing in fact is an essential part of the literary tradition. Mushā'iras were a great source of fuelling the synergy among contemporary poets. However, Amjad's perspective on society and life is degrees apart from those of Faiz, Rāshid and Mīrājī. His world is microscopic in comparison. Amjad is a describer of the uneventful, of commonplace phenomena. The place and pace of his existence enabled him, indeed empowered him, more so than his peers, to access the personal, the local, turning him into an observer of society, even himself, bringing him closer to nature. On the other hand, localization led to his being ignored by the wider world, the arbiter of canons. How then is a literary canon made? Amjad's treatment by critics suggests that a literary canon represents a closed topography, a stage filled with

“stars,” a club in the form of a list, whose members are chosen by lesser mortals, influenced by political correctness, ideology, public opinion, the economics of publishing, and the public profile of the “star.” In his case, personal history – his childhood and formative years – the innate oddities of his personality, the choices he made in life, his state of mind, all of these factors played a role in constituting his public profile. Then there are the subjects of his poetry and the status of the poet in society, which appear to have contributed to his being marginalized or ignored by the modern Urdu canon.

Life as it is lived is an important concern of Amjad’s poetry. His approach was existential; he avoided indulging in philosophical questions or postulations and preferred to delve in his own experience. But subjective poetry especially of the type that critiqued the moral conscience of a society was not in sync with a culture that did not approve of a heightened sense of alienation or individualism. Amjad did not explicitly rebel against society, but he chafed under its impositions. He may have been unassuming and unambitious, but that was a form of protest against the grasping materialism of societal norms. He did not live with his wife but he never married again; his solitary life was his own. It was self-imposed. I think that the self-elegizing strain that haunts his poetry leaves little space for the reader to enter the poem and share the experience. The sad, crushed man who emerges from the poems of *Shab-i Rafta* has had a tenacious hold in the reader’s memory. Here we have a poet whose persona and poetic persona are perceived as mirror images. We have been led to believe that he was forlorn, because he lived alone. We have been repeatedly told that he was not handsome nor well-dressed, vivacious and ambitious. He lived in a two room “quarter.” His worldly possessions were few. He died alone. What we forget is that he chose this lifestyle. He was a self-effacing personality, an ascetic who embraced uncomfortable subjects before his time, and tragically. Such factors are unkind to a poet in his lifetime, but as times change so do perceptions. The extraordinary

consciousness and emotional weather that is the hallmark of his poetry does not rust with the incursion of calendar time; it shines. The mellowness of Amjad's poetry grows on us. He was a poet who stepped out of the traditional orbit of Urdu poetry. The uniqueness of his poetic subjects is unparalleled in Urdu: As global warming and a deteriorating environment finally penetrate our consciousness, so does Majīd Amjad.

His birth centenary this year (2014) lends an added urgency to the need to read and disseminate Amjad's poetry to a larger international community.

NOTES

- * Associate Professor, Urdu and South Asian Literature, Department of Middle Eastern & South Asian Languages & Cultures, University of Virginia.
- ¹ Majīd Amjad, *Shab-i Rafta*, (Lahore: Hanīf Printers, 2007), p 158.
This is the last poem, a ghazal in the volume. It was composed on October 5, 1956. All translations of poetry except "Urban Expansion" are mine. While all translations of poetry are problematic and are approximations, they also reflect the word choices made by the translator. The fluid, limpid and musical charm of Amjad's verse is lost in English.
- ² Faiz (1911–84), Rāshid (1910–75) and Mīrāji (1912–49), Majīd Amjad (1914–74);
There were other distinguished poets such as Akhtarul Īman, Ali Sardār Ja'fri, Mustafa Zaidi, Qayyūm Nazar, who were close contemporaries of the big three mentioned above.
Faiz and Ja'fri were card holders of the Communist Party of India and actively involved in the Progressive Writers' Movement. Rāshid, Mīrāji and Akhtarul Īman while sympathetic to the Marxist ideology were individualists.
- ³ Nāsir Kāzmi favored the classical ghazal mode. He wrote extremely moving poetry on Partition and showed that the ghazal could be a medium for contemporary themes.
- ⁴ Muzaffar Ali Syed, "Majīd Amjad, Bē Nishāni ki Nishāni," (Majīd Amjad, A keepsake from the one without a trace) in *Majīd Amjad ēk*

Munfarid Āvāz, edited and compiled by Khvaja Razi Haider (Karachi, 2013); p. 117. This article has been reproduced many times in a number of publications sometimes with a slightly modified title. I have not been able to locate the journal where it was first published because the reprints do not mention the source.

⁵ I am grateful to Zafar Syed for reading and commenting on this paper and for sharing Nāsir Abbās Nayyar's article on Amjad. I also benefitted from listening to a two part discussion, "Remembering Majīd Amjad," (YouTube) moderated by Zafar Syed.

⁶ His father had got a second wife. Amjad remained in touch with his father and his two step brothers.

⁷ 'Urooj was published by the District Board and was subsidized by the government.

⁸ This early poetry was of the conventional type reflecting his classical grounding and was mostly on popular subjects.

⁹ The nazm was a protest against forcing Indians to serve in the War. A court case followed that dragged on for many years. We must remember that arrests and incarceration was common in those years for even the slightest anti-establishment stance.

¹⁰ Sāhiwāl, once a small village in central Punjab on the Karachi Lahore railway was named Montgomery in 1865 after the Lieutenant Governor of Punjab, Sir Robert Montgomery. It was renamed Sāhiwāl in 1967.

¹¹ He was married against his will to his maternal aunt's daughter Hamida Bēgam in 1939. Amjad's mother and aunt both lived at his maternal grandfather's house. He thus grew up with his cousin in the same house. His maternal uncle was a dominating figure in the household. Amjad must have had a suppressed resentment against his uncle although he was fond of Sardār Bēgam, his uncle's daughter. Perhaps the uncle did not approve of his attitude.

¹² For the full, original Urdu, see *Shab-i Rafta kē Ba'd* (Lahore, 1976), p 81; for the English translation see, *The Oxford Anthology of Modern Urdu Literature*, Volume One, Mehr Afshān Fārooqi (ed.), (New Delhi, 2008), p 43. The English translation is by Shamsur Rahmān Farūqi and Frances Pritchett.

¹³ The distance between Sāhiwāl and Lahore is only 169 kilometers.

¹⁴ Israr Zaidi lists the names of the famous literary personalities who lived in Montgomery or nearby Okāra at the time. His essay on Majīd Amjad, "Mehrbān Qurbatēn, Bē Riya Sā'atēn, Chand Lamhē Majīd Amjad Kē Nām," gives a lively account of the literary scene in Montgomery; in *Majīd Amjad, ēk Mutālī'a*, Hikmat Adeeb (ed.), 1994, p 53.

- ¹⁵ Munīr Niāzi went on to become a distinctive voice in both Urdu and Punjabi.
- ¹⁶ Mustafa Zaidi (1930–70) was a prominent poet and officer in Pakistan Civil Services. He published many collections of poetry. He was posted as Deputy Commissioner in Sāhiwāl for some years and organized many mushā‘iras and gatherings there. Mustafa Zaidi allegedly committed suicide.
- Ahmad Hamesh (–2013) was an unconventional, modernist poet and fiction writer who was from Jhang. He is regarded as among the path breakers of the Urdu modern short fiction. His story “Makkhi” (Fly) is a modern classic. He wrote prose poems as well.
- ¹⁷ *Majīd Amjad, ēk Mutālī‘a*, p 68.
- ¹⁸ Intizār Husain, “Takhliqī Safar Mēn ēk Tanha Musāfir,” (A Lonely Traveler in the Journey of Creativity), in *Majīd Amjad ēk Munfarid Āvāz*, p 69. Intizār Husain wrote this column on Amjad’s death. He had visited the poet some weeks before his death and was disturbed to find him in a bad state. Husain wrote about it, “*Majīd Amjad par parēshāni-o-āshufta hāli*,” (I haven’t been able to locate the column).
- ¹⁹ Nāsir Shahzād, *Kaun Dēs Gaiyo, Majīd Amjad ki Hayāt aur Shē‘ri Kā’ināt*, (Where did you go?: Majīd Amjad’s Life and Poetic World), (Lahore: Al Hamd Publications, 2005). Shahzād’s sincere, uncontrived account of his friendship with Amjad is a great source for small details that shed a lot of light on life and times of the poet. Nāsir Shahzād, an aspiring young poet benefited from Amjad’s generosity in offering suggestions on his poems. Sometimes he re-wrote entire poems but never took any credit for his help.
- ²⁰ Cited from Muzaffar Ali Syed, “Majīd Amjad, Bē Nishāni ki Nishāni,” (Majid Amjad: A Trace from the Traceless) in *Majīd Amjad ēk Munfarid Āvāz* (Majid Amjad, A Unique Voice), Khvaja Razi Haider (ed.), (Karachi: Surati Academy, 2013). In the same essay Muzaffar Syed mentions another occasion when Faiz is reported to have said, that Majīd Amjad has written everything there was to say. See, p 130.
- ²¹ *Shab-i Rafta*, (Lahore: Al-Hamd Publications, 2007), p13–16.
- ²² *Shab-i Rafta*, p 122–123; composed in 1955.
- ²³ Riāz Ahmad, “Is Nazm Mēn: Autograph,” in the special issue of the Urdu Quarterly *Al Qalam*, compiled by Hikmat Adeeb (ed.), (Jhang: Jhang Adabi Academy, 1994): p 108–110.
- ²⁴ *Shab-i Rafta*, p 73–74; composed in 1944.
- ²⁵ *Shab-i Rafta*, p 42–43; composed in 1941.
- ²⁶ *Shab-i Rafta*, p 107.
- ²⁷ The envelope of photographs and letters of Charlotte that was among the effects of Amjad, was passed from hand to hand and was eventually

- found to be empty. The letters would have shed more light on the relationship.
- 28 Noted literary critic Wazīr Āgha has published a book-length essay on this phase in Amjad's poetry: "Majīd Amjad ki Dāstān-i Mohabbat," This essay has been reproduced in the commemorative volumes published since Amjad's passing. My page numbers are from the volume, *Majīd Amjad, ěk Munfarid Āvāz*. Āgha, p 189.
- 29 There is no mention of Shalat's (sic) last name in any of the writings about her. I have presumed she was called Charlotte because of the way Amjad has spelt her name in Urdu. A younger contemporary-friend Shahzād Ahmad mentions a photograph that he has seen of Charlotte sitting in a boat with her feet dangling in the water; that photograph sent by Charlotte forms the subject of a beautiful poem simply titled *Ēk photo* (A Photograph). For the poem, see *Shab-i Rafta kē Ba'd*, p 79.
- 30 Amjad translated poems of Philip Booth, Robert Francis, Philip Murray and Richard Aldridge.
- 31 *Shab-i Rafta kē Ba'd*, (Lahore: Majīd Amjad Isha'ati Committee, 1976), p 55–56.
- 32 *Shab-i Rafta kē Ba'd*, p 57–59.
- 33 For a fuller discussion of the poems written in memory of Charlotte, see Wazīr Āgha's *Majīd Amjad ki Dāstān-i Mohabbat* (Majid Amjad's Love Story) and Nāsir Shahzād, *Kaun Dēs Gaiyo*.
- 34 *Shab-i Rafta kē Ba'd*, p 154–55; composed in 1965.
- 35 Interview with Khvaja Muhammad Zakariya.
- 36 Nāsir Abbās Nayyar, "Majīd Amjad ki Nazmnigāri," (Majīd Amjad's Nazm) in *Majīd Amjad: Fan aur Shakhsyat*, (Islamabad: Academy of Letters, 2008). p 41–69.
- 37 I have not discussed his ghazal poetry in this paper. Because he was a good poet, his ghazal poetry though limited is good but not exceptional like his nazms.
- 38 *Shab-i Rafta kē Ba'd*, p 301; composed on December 31, 1971.
- 39 Eminent Urdu poet Balrāj Komal remarked that it is possible for a poet to give up the accoutrements (saz-o-sāmān) of poem making only when he/she reaches the height of perfection. Majīd Amjad began his poetic journey armed with the tools of the trade, but he kept dropping them off on the way, as he progressed. See Komal's article, "Majīd Amjad ěk Mutali'a," (Majid Amjad, A Study) in *Gulāb kē Phūl*, (Lahore: 1978), p 113–137.
- 40 *Shab-i Rafta kē Ba'd*, p 362, composed July 1973.
- 41 The war broke out on 26 March 1971, when the Pakistani Army launched a military operation called Operation Searchlight against Bengali civilians, students, intelligentsia and armed personnel, who

were demanding that the Pakistani military junta accept the results of the 1970 first democratic elections of Pakistan, which were won by an eastern party, or to allow separation between East and West Pakistan. India entered the war on 3 December, 1971. On 16 December, the Allied Forces of Bangladēsh and India defeated Pakistan in the east. The subsequent surrender resulted in the largest number of prisoners-of-war since World War II.

⁴² *Shab-i Rafta kē Ba'd*, p 300, composed 25 December, 1971.

⁴³ Cited from Syed, p 129.

⁴⁴ Syed, p 129.

⁴⁵ *Saughāt* published from Bangalore, India, has been a controversial magazine of exceptional importance, primarily due to its contents, but also because of the unmatched personality of the editor. Mahmūd Ayāz was a tough man, firm in his own opinions. He was perhaps the only editor who included a detailed editorial giving his own opinion about the writings included in the issue. It was not rare to read a note by him expressing his total or partial disagreement or dissatisfaction with an article or opinion presented in the same issue. His editorials are pieces of unique literary criticism. Unfortunately, since his demise a couple of years ago, *Saughāt* has ceased publication.

⁴⁶ Askari lamented that there were no “real” nature poets in Urdu. It is surprising that he did not write about Amjad.

⁴⁷ Nāsir Shahzād reports an occasion when Amjad met Rāshid in a train compartment when the latter was passing through Sāhiwāl. According to Shahzād, Amjad was in awe of Rāshid.

⁴⁸ The phrase occurs frequently in Rāshid’s poem “Hassan Kūzagar” and in Amjad’s “Zindagi, O Zindagi,” “Autograph,” etc.

SOURCES

Āgha, Wazīr. *Majīd Amjad ki Dāstān-i Mohabbat*. Lahore: Moin Academy, 1991.

Ahmad, Riāz. “Is Nazm Mēn: Autograph”. in the special issue of the Urdu Quarterly *Al Qalam*, Hikmat Adeeb (ed.), Jhang: Jhang Adabi Academy, 1994.

Amjad, Majīd. *Shab-i Rafta*. Lahore: Al-Hamd Publications, 2007.

_____. *Shab-i Rafta kē Ba'd*. Lahore: Majīd Amjad Ishā’ati Committee, 1976.

Fārooqi, Mehr Afshān (ed.). *The Oxford India Anthology of Modern Urdu Literature*, Poetry and Prose Miscellany. New Delhi, 2008.

_____. *Urdu Literary Culture, Vernacular Modernity in the Writing of Muhammad Hasan ‘Askari*. New York: Palgrave Macmillan,

- 2012.
- Haider, Khvaja Razi (ed.). *Majīd Amjad ēk Munfarid Āvāz*. Karachi: Surati Academy, 2013.
- Husain, Intizār. “Takhlīqi Safar Mēñ ēk Tanha Musāfir” (A Lonely Traveler in the Journey of Creativity). in *Majīd Amjad ēk Munfarid Āvāz*.
- Komal, Balrāj. “Majīd Amjad, ēk Mutali‘a”. in *Gulāb kē Phūl*.
- Nayyar, Nāsir Abbās (ed.). *Majīd Amjad Fan aur Shakhshiyat*. Islamabad: Academy of Letters, 2008.
- _____. “Majīd Amjad ki Nazm” in *Majīd Amjad Fan aur Shakhshiyat*.
- Syed, Muzaffar Ali. “Majīd Amjad: Bē Nishāni ki Nishāni”. in *Majīd Amjad ēk Munfarid Āvāz*.
- Sayyal, Muhammad Hayat Khan (ed.). *Gulāb kē Phūl*. Lahore: Maktaba Meri Library, 1978.
- Shahzād, Nāsir. *Kaun Dēs Gaiyo, Majīd Amjad ki Hayāt aur Shē‘ri Kā’ināt*. Lahore: Al Hamd Publications, 2005.
- Zaidi, Isrār. “Mehrbān Qurbatēn, Bē Riya Sā‘atēn, Chand Lamhē Majīd Amjad kē Nām”. in *Majīd Amjad, ēk Mutālī‘a*, Hikmat Adeeb (ed.), 1994.
- Zakariyya, Khvaja Muhammad. “Majīd Amjad sē ēk interview”. in *Gulāb kē Phūl*.

Muhammad Safeer A'wān *

Poetics of Cross-cultural Assimilation: A Study of Taufiq Rafat's¹ 'Reflections'

One of the major characteristics of literary postmodernism is the exploration of intertextual relations among various cross-cultural and trans-historical texts. At the heart of such explorations is the postmodernist view that there is nothing new under the sun, that all texts are dependent on each other, or that every thing is a 'translation' or a re-rendering and re-imagination of earlier texts. The notion of 'intertextuality' popularized by the French theorist Julia Kristeva is, therefore, often invoked to study literary, historical and cultural relations among texts belonging to different time periods and written in altogether different languages. Kristeva framed the concept while drawing upon the theories of Russian formalist Mikhail Bakhtin, especially his notion of diaglossia, or the dialogic nature of texts. Intertextuality is generally taken to refer to the interdependence of literary texts based on the theory that a literary text is not an isolated phenomenon but is made up of a mosaic of quotations, and that any text is the "absorption and transformation of another".² Since Bakhtin and Kristeva, other theorists have also come up with similar ideas about the fluid and intertextual nature of texts and their relations. For example, Baudrillard, the foremost theorist of postmodernism, has coined the terms 'simulation', adaptation and appropriation of visual texts like films.³ It is interesting that all of these concepts may also be linked to Plato's notion of 'mimesis' or the imitation of the real world. Therefore, the question of representation of the 'real' as opposed to the 'copy'

is an old one. In literary postmodernism, the idea has regained currency with reference to the ‘construction’ of texts as well. In the 1960s, John Barth, in the ‘literature of exhaustion’, said that “it is impossible to write an original work”.⁴ In *Routledge Companion to Postmodernism* (2011), Sim states:

Postmodernism embraces an extreme notion of intertextuality, in which the play of meaning is infinite, in which anything goes.⁵

Thus the new text created is layered with meanings founded by combining the historical and cultural elements presented in the past and the present text.

Allusions serve as the major linking chains enabling the transference of the original text to its contemporary representations. The idea of literary allusions serving more than a referential purpose came with the birth of Anglo-American New Criticism, as enunciated by T. S. Eliot in his seminal essay “Tradition and Individual Talent” where he writes:

No poet, no artist has a complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone, you must set him from contrast and comparison among the dead.⁶

Eliot is ultimately focusing on the point that poetry is a living whole of all the poetry that has ever been written.⁷

Keeping in view these brief remarks about the intercultural relations between texts, the explorations of intertextual allusions in literary texts often yield exciting results. Taufiq Rafat’s long poem “Reflections”, included in his anthology *Arrival of the Monsoon*, is analysed here for a wealth of intertextual references and allusions.

Not only is “Reflections” one of Rafat’s longest, most complex poems, with significant philosophical contours and symbolism, it is also the most important in a very personal sense. The poem was written at a crucial time in Rafat’s life. He suffered from a paralyzing stroke that made him bed-ridden

for three years. While he was recuperating from this physical paralysis, his poetic consciousness remained active. “Reflections” is the outcome of those three years’ solitary contemplation. As such, it also marked his ‘recovery’ in the poetic sense, returning to his writing after considerable delay.

The title itself is rather philosophical, signifying, on the one hand, the musings and thoughts of the poet as he slowly recovered at his farm and reread many of his favourite works from Eastern and Western literatures; on the other hand, in terms of intertextuality, ‘reflecting’ like a mirror, numerous scholarly references to Eastern and Western literatures, histories, mystical thought systems, etc. Some of the major ones are as follows:

- 1) Yeats’s concept of the ‘gyres’ of history;
- 2) The Buddhist (traditional) cycle of the Gautama Story;
- 3) J. L. Lowes’ *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination*;
- 4) Ideas from T.S. Eliot’s prose work *The Sacred Wood* and C.M. Kearns’ ideas on Eastern influences on Eliot’s work in *T.S. Eliot and Indic Traditions*;
- 5) Many ideas/concepts from the works of three great Punjabi mystic poets i.e. Baba Farid, Bulleh Shah and Sultan Bahu;
- 6) Various other references from Eastern Folklore, mysticism and concepts of ‘Being’ (the Punjabi *Hondh*);
- 7) Allusions to works/ideas of Persian mystics Attar, Jami and Hafiz;
- 8) References to Edward Fitzgerald’s version of the *Rubaiyat of Omar Khayyam*;
- 9) References from Robert Bridge’s *The White Goddess*;
- 10) References from the Hindu mythological epic the *Ramayana*;

- 11) Ideas from G. Santayana's *Interpretations of Poetry and Religion* (1972);
- 12) Allusions from Li Tai Po and Lao Tse, the classical Chinese poets;
- 13) Meera Bai, the Hindu mystic-poetess images;
- 14) T.S. Eliot's *The Waste Land*;
- 15) Ezra Pound's *Cantos*;

Apart from this impressive array, there are many images of a cultural nature, relating to the rural life, to Lahore and its surroundings, to objects and symbols of typical Punjabi ethos, to the Indo-Pakistan partition, etc. In totality, the poem would be too complex and lengthy to be criticized or analyzed in detail within these pages. A separate, book-length study would be required to do justice to a work of such magnitude and philosophical profundity. However, the main points can be highlighted briefly.

The basic themes of "Reflections" are three, summed up thus:

- (i) The concepts of Birth, Death and Rebirth, linked to the natural order as well as the lives of individuals within the larger cosmic panorama;
- (ii) The relationship between life and art, as expressed by the human desire to preserve and explain nature, the meaning of existence and other related mysteries, in order to find directions for self improvement and perfection;
- (iii) The mystic apprehension of the artistic, poetic experience, as lived and felt within the bounds of various human traditions and rituals of all descriptions.

These themes may be dealt with on two levels, at least – (a) the Meditations of the poet himself in the cosmic plan, based on different intellectual and philosophical traditions from both East and West; and (b) a technique of mirroring images

and symbols from nature and the poet's own Punjabi heritage and surroundings to reflect deeper truths by analogy.

Taking the meditation level first, it must be kept in mind that, Rafat was quite influenced by the writings of Ezra Pound, T.S. Eliot and W.H. Auden and, to a lesser extent, W.B. Yeats. While he did not necessarily agree with some ideas of Eliot's, he admired the author of *The Waste Land*, most of all his depiction of the modern wasteland that the Western civilization turned into in the wake of two world wars. It seems that Rafat had the modern wasteland in his mind when writing "Reflections". However, it is not an affirmation of T.S. Eliot's ideas in *The Waste Land* but an Eastern reply, a rejoinder or even refutation of the same. Rafat's essential philosophy was coloured by his native identity. Since religious belief, in diverse forms of course, is still intact in most Eastern societies in comparison to the Western societies where it has been constantly waning, Rafat therefore justifies the tradition of Eastern continuity as compared to Eliot, who sought to revive what had been lost in his civilization. While Rafat may complain or criticize the trends towards Westernization in Pakistan but he is assured of his own roots and believes that the the 'Eastern' cultural ethos will survive and continue in its essential character long after the Western 'fads' are gone.

Rafat is a skillful story-teller, as is evident from his narrative poems like "Mr. Nachiketa", "Wedding in the Flood", "Gangrene", and most of all "Reflections". It is apparent from these poems that he is not a sentimentalist; rather he is the master of understatement who rather conveys his tragic vision of existence with the economy of expression. Referring to his long illness and vegetable existence on bed, and later recovery of health and creativity, he writes:

The long dry spell is over,
Waiting is ended. The paddy fields
receive last monsoon showers
with a fierce gladness.⁸

Therefore, “Reflections” can be considered Rafat’s “Rebirth” or “Second pilgrimage” as he himself writes in the poem. Hope is revived after struggling with illness, uncertainty and creative inaction – “The large dry spell is over”, he says; “there is a new briskness in the air”; “the definitions that made us uneasy/were put aside”; though seemingly the poet’s work “flows into the substance / like water into sand” each word is, in fact, “irreplaceable”; and the potential to achieve deeper understanding, or levels of consciousness, is always present even in the worst of places at the worst of times. What is required is basically love – which is already present and does not need to be ‘developed’ like Eliot’s formula of “da, da, da” – and this love has its own seasons, and all we require is to be like the “laburnum” tree, to become “conscripted to love”. The examples of such devotion or commitment abound in Eastern poetry and lore and in the very imagery derived from trees, soil, water and sky. The poem is intuitive and proceeds, in a Dionysian fashion, on its “intense, illogical way” and by virtue of this process, is able to reach the truth denied to more intellectual, rational schemes of order such as followed by Eliot and other Western scholars and thinkers. These intuitive poems and myths rooted to a culture “native to the place/ as a banyan tree” are also developing and evolving, and never static, “... we, their latest heirs, / must find the myths for our age” and ensure that the “drone of the homing jet / pollinates all cultures between Hong Kong and San Francisco”. “The Drone” of the jet becomes the bee “drone”, moving from flower to flower, pollinating. “This, then”, he concludes, is the ultimate task of the poet – “the renewal of man / through the revalidation of words”. This is also the “miracle”, or power of “one word” (the *Shabd* of Punjabi mystics, the *Logos* of the biblical tradition) that is potentized – “one yes can rekindle love / or start a war.”⁹

The range and depth of his knowledge of other cultures and literatures is quite visible in this poem. His interest in Hindu mythology and Buddhist tradition is revealed by numerous references to Ramayan, Arjun, Ganesh and Gautam.

The poem even opens with a historical Buddhist reference, as the epigraph.

Then the Blessed One said to the monks:
Behold now, mendicants, I say to you, everything is
subject to decay; press forward untiringly to
perfection.

This was his last word. (Gautam at Kusinara).¹⁰

For Rafat, the job of the artist is to restore human values, irrespective of religion and ritual, as he says: “This, then, the renewal of man/Through the revalidation of words/Is the poet’s task/Poets and words are rooted in time”.¹¹ Carrying this line of thought further, one feels that the nature of the creative process, in poetry especially, is one of the major concerns of Rafat in this poem. For him action means words:

Articulate again, I find
white phrases tumbling in the air.
To my outstretched hands they come
in a tightening gyre, willingly,
to be cooped in a poem’s space.¹²

It is obvious that, unlike Eliot, he puts faith in the Dionysian creative process, that is, in the poetry of spontaneous overflow of emotions recollected in tranquility or the mystic apprehension of existence, as against the Apollonian process of creativity as an intellectual exercise. Perhaps that is why there is no fixed movement in “Reflections”, but it moves “in tightening gyre”, an image invoked from the Irish poet laureate, W.B. Yeats, or like “the winking eel”.¹³ He gives his poetic and creative motto thus in the poem:

Must a man waste half a lifetime
and a million words

before he can say things
the way he wants to say them?

...

For words are our element,
a responsible air

without mercy, or luck or only
for those who hone technique

till the craft flows into the substance
like water into sand;¹⁴

Creative process is the major theme of the poem; words are more real than emotions, the artist's vision, the nature of permanence and the relevance of myths. There are brilliant images of the red-arsed bulbuls (nightingales) injecting a dumb tree with the songs and rhythms of life, the flashing of a kingfisher's wings against a brooding tree and the stillness of herons in a pool. These images "trigger a new chain of thought" which leads to composition till "A poem is a monument/ Sculptured in words."¹⁵

But his poetic vision is not mere outburst either. He exercises his craft "till each word is irreplaceable/but slips into the landscape of a poem".¹⁶ The poem has a logical structure. It is Rafat's take on many philosophical problems and metaphysical issues: "To consider permanence/is to study the casual".¹⁷ We are told that the poets create myths, but they must be destroyers (of myths) too. "Reflections", and later on "Glimpses of Paradise", remind one of Wallace Steven's preoccupations with the nature of existence. Like a consummate artist, Rafat has carved his poem by drawing on many intertextual references and allusions from a variety of cultures and literary traditions.

In terms of resolution, one may offer the following interpretation:

- (a) Life, or existence, the entire universal order, is viewed as content as well as context; and the one cannot be without the other;
- (b) And that the 'meeting point' where content and context come together is the 'Reality', the 'Truth' as finally perceived by Rafat, just as it was perceived by earlier poets and many mystics of the Subcontinent. Baba Farīd and

Bulleh Shah's *Hondh* (Being / Real Living) is thus available to us as always in a way that the post-Eliot Western 'wastelanders' cannot imagine.

We note how deeply his creative process is embedded in his own Punjabi cultural roots and his deep interest in Eastern cultures, religions, literatures, philosophies etc. These find a basic place in his poetic imagination. Thus, even when he is intertextualizing Western allusions or references, he always remains an Easterner, a Pakistani and a Punjabi. We never consider him as 'divided' between two or more cultures, as we feel on reading the works of some other Pakistani writers who write in English in particular. In the major bulk of his poetry, the essential 'Easternness' comes out. As Pakistanis, we recognize and identify with many of the symbols and images that he invokes and we are often amazed how accurately he captures our culture. Indeed, of all the Pakistani poets writing in English, he is still the one who has most closely captured large and small aspects of our identities.¹⁸

Apart from this, he is one of the few Pakistani writers in English who have also facility in writing in Urdu and/or a regional language – in his case, some fine writings in Punjabi. And, above all, with 3-4 exceptions, he is the one to undertake the translation into English of some major regional/classical texts i.e. the works of Baba Bulleh Shah and Qādiryār's *Pūran Bhagat*. Dr. Christopher Shackle, one of the eminent scholars of Punjabi and the translator of the *Dīvān* of Khwaja Ghulām Farīd, paid a rich tribute to Rafat by saying that he was "a Modern Punjabi *bābā*"; who, in fact, was using English to convey the wisdom of the great Punjabi *Sūfīs* to the world.¹⁹

Gauri Vishwanathan made the important distinction, given below, that writings in English from ex-colonies may take any one of the three forms:

- (i) Writings by natives of these countries, who are living in them, and writing works relevant to their situations;
- (ii) Writings by people living in these countries but “divorced” from their situations, creating “very personal” literature or “escapist” literature;
- (iii) Writings by ex-inhabitants in exile in other countries, especially immigrants to Western societies, who focus either on their “lost” homelands with nostalgia or on their situations in their new, adopted countries.²⁰

Taufig Rafat is one of the few, genuine Pakistani writers to fall into the first category or group. Again, with very few exceptions, most Pakistanis writing in English fall into the other two categories. Interestingly, the continuity of the tradition of the first category in the writers who are producing poetry today is also largely dependent on those who have been directly or indirectly influenced by Rafat. Of his *protégés*, Athar Tahir, Kaleem Omar and Omer Tarin are the most noteworthy. Ejaz Rahim has also found inspiration from both Taufig Rafat and Daud Kamal. Indeed, we can say that the pure, indigenous Pakistani-English poetry is even now very much that, which established in Rafat’s “tradition”. Thus, this tradition has proven its value and power as most vital in Pakistani-English writings.

The writer in Rafat’s own generation who approaches him most nearly in contributing to such developments is Daud Kamal. In Rafat’s verse, we can find broad Eastern symbolism like this:

... he could see
the towers of Kapilvastu
where abandoned wife and child
still waited;
the tree in whose shade

he had received intimations
of his destiny;
and the deer-park in Benares,
the place of his first acclaim.

“Return to Rajagriha”²¹

These lines refer to Buddha’s life and “Kapilvastu”,
“the [banyan] tree” and the “deer-park in Benares” are familiar
to all as Buddhist symbols. In Daud Kamal’s verse, we have a
very close parallel,

... Vasanta had only been rendered insensible
by the outrage in the garden.
A sadhu watches his toe-nails grow
in his Himalyan cave.

“An Ancient Indian Coin”²²

Here, the symbols are from the ancient Indian
mythology, such as “Vasanta”, “outrage in the garden”,
“Sadhu”, “Himalayan”. The poets’ spirit is very similar in both
examples, with the difference that Rafat’s style is simpler while
Kamal tends towards a more complex one.

Both these poets also have a more specific, regional
symbolism, that is, in Rafat’s case Punjabi, and in Kamal’s,
Pushtun or Pakhtun. In Rafat’s poem, “Village Girl”, the girl is
compared to the sugarcane stalk; and again, in “Partridge
Calling” how the bird’s voice comes to symbolize a landscape,
or regional attitude. Both the girl-as-sugarcane (sweet, tall,
pleasing) and the partridge-Punjabi landscape – hunting
(agrarian, beautiful yet cruel) symbolic chains make distinct
impressions on the mind. We automatically bring up
associations of Punjab and its various cultural aspects. If we
take an example from Daud Kamal, we can similarly conjure a
very ‘Frontier’ image –

Alexander on horseback
Leapt over the Indus here,
Or so the story tellers say ...

“The Leap”²³

The Indus, or *Abasin*, is venerated by Pushtuns. To leap
the Indus is symbolic of decisiveness, of boldness and manly

courage, typical Pushtun traits. Alexander, or “Sikandar-i-Azam” still bears a legendary reputation in the Khyber Pakhtunkhwa and many boys are named after him even today. The “storytellers” remind us of the Qissa-Khwani Bazar in Peshawar, the traditional ‘Market of the Storytellers’, where legends and myths live on in rugged, proud surroundings, over cups of *qahva*. In three lines, Kamal also creates a magic of his own. Again, we see that Rafat’s allusions are more direct, more proverbially Punjabi; while Kamal is more obscure, creating his own images rather than referring to Pushtun allusions.

Alamgir Hashmi is another poet who balances between two cultures. However, he does not attempt to pretend to be otherwise. His poetry about Pakistani themes clearly reflects an urbanized attitude viewing rural society, or restricts itself to urban topics. In other cases, he simply refers to western culture and society, using allusions and symbolism appropriate to these. For example, in “Encounter with the Sirens”,

Ulysses stopped his ears
With wax and had himself bound
To the mast of the ship,
Though it was known to the world
That such things were of no help²⁴

A witty comment, with a purely Western classical allusion. It may be said that while Hashmi is one of those poets who view Pakistani society through a windowpane. Rafat is the typical *desi* companion and friend who shares jokes and tears with us, sitting by our fireside. He is able to pick up all our ways, mannerisms, customs and habits; to understand us and appreciate us with all our strengths and weaknesses. He is a part of this environment – a Punjabi, a Pakistani, an Asian. To him, the voluptuous sounds of blonde sirens trying to seduce Ulysses are not so important as the rhythmic, beautiful walk of a tall village girl like a sugarcane stalk. His heart beats for Waris Shah’s *Heer*, not some imported ideal of beauty or grace.

Acknowledgement

Back in 1999-2000, I was introduced to Rafat and his poetry by Omer Tarin, himself a poet of note and a great protégé of Rafat. For many fine points in this article, I am indebted to Prof. Tarin's insightful discussions and explanations that he did for my benefit, then.

NOTES

* Assistant Professor, Department of English, International Islamic University, Islamabad.

¹ Taufiq Rafat, was born into a respectable, well-to-do family of Sialkot in 1927. His father was connected with business and trade while his mother's family belonged to the middle class of landowners. In his poem, "The Kite Fliers", he enshrines the memory of his maternal uncle, Shakir Ali, who indulged in the traditional pursuits of Punjabi *Zamindars*. This uncle was one of the early influences in determining the directions of Taufiq Rafat's later poetry and imagination. In addition, the rural environment of villages in the Sialkot area, with the ancient historical background of myths and mysticism, influenced him from the very beginning. It is not surprising that he was coloured by this influence and, in later life, he translated some classical Punjabi literature into English including the epic *Qissa Pūran Bhagat* by the poet Qādiryār. This poem is historically based in the Sialkot region, as part of the larger Raja Risalu 'series' of tales and poems. We may understand the depth of his understanding and involvement in his native culture by this example, which Rafat was to refine into his own, original poetry too.

After early education at the prestigious school of Dehra Dun in the Indian Himalayas, where he was first introduced to the joys of English literature, becoming his other lifelong passion in addition to his native culture, he went on to study at Aligarh and then Lahore. Rafat was not only a person with creative and literary tastes and inclinations but also a practical-minded student, who opted to go into the world of business and commerce for a successful livelihood. Unlike most poets of the Subcontinent, he proved to be a success as a company executive in a number of jobs, securing early financial security. Apart from his

professional commitments, he kept on writing poetry in English as well as Punjabi, privately in the beginning but then publishing some of his work in papers and magazines, from time to time. He also involved himself in English literary activities and voluntary teaching. Especially as a visiting fellow in Government College, Lahore, where the famous *Ravi* magazine printed his earliest poems and in which many literary debates of the day were carried out by many of the top scholars, writers and intellectuals of the Subcontinent. In this milieu, Taufiq Rafat flourished considerably.

Between 1982-83, Rafat made excellent translations of Punjabi poetry, including notably the works of Baba Bulleh Shah and Qadiryar's *Puran Bhagat*. In 1985, his personal collection of poetry *Arrival of the Monsoon: The Collected Poems 1947-1978* was published to great acclaim. During this period, unfortunately, Rafat suffered serious health problems, especially with two strokes in 1977-78. Although he recovered gradually from these setbacks, he lost a great deal of his energy and decided to retire, by and large, to a small farm he had purchased near Bedian, Lahore. Here, with his usual zest for life, he continued to write and meet literary people although he retired more and more into a self-imposed isolation as he suffered later relapses of illness, ending in a series of strokes which left him partially paralyzed and unable to speak. However, he struggled on bravely, and with humour, until his demise in 1998. The Oxford University Press (Pakistan) later published some of his newer poems posthumously.

- ² J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (Penguin Books, 2000).
- ³ Andrew Bennet & Nicholas Royale, *Introduction to Literature, Criticism and Theory* (India: Pearson Education, 2004), p.252-4.
- ⁴ Tim Woods, *Beginning Postmodernism* (USA: Manchester University Press, 2007), p.52.
- ⁵ Stuart Sim (Ed.), *The Routledge Companion to Postmodernism* (UK: Routledge, 2011), p.256.
- ⁶ T. S. Eliot, *Selected Prose of T. S. Eliot*, Edited and introduction by Frank Kermode (Mariner Books, 1975), p. 781.
- ⁷ Ibid., p. 762.
- ⁸ Taufiq Rafat, *Arrival of the Monsoon; Collected Poems* (Vanguard: Lahore, 1985), p. 78.
- ⁹ Ibid.
- ¹⁰ Ibid., p. 78.
- ¹¹ Ibid., p. 89.
- ¹² Ibid., p. 78-79.
- ¹³ Ibid., p. 79.

- ¹⁴ Ibid., p. 79–80.
- ¹⁵ Ibid., p. 82.
- ¹⁶ Ibid., p. 80.
- ¹⁷ Ibid., p. 84.
- ¹⁸ For a more detailed study of this aspect of his poetry, please see my article ‘Eastern Symbolism and the Recovery of Selfhood’, published in the *Kashmir Journal of Language Research*, vol.14, No.2, 2011.
- ¹⁹ Apparently, this remark was made by Dr. Shackle, at the First International Writers’ Conference, Islamabad, 1995. Taufiq Rafat was also present as one of Pakistan’s delegates to this landmark conference.
- ²⁰ G. Vishwanathan, “An Introduction: Uncommon Genealogies” in *Ariel*. 31.1&2 (2000). pp.13-31.
- ²¹ Taufiq Rafat, p. 58.
- ²² Muneeza Shamsie (Ed), *A Dragonfly in the Sun: An Anthology of Pakistani Writings in English* (Karachi: OUP, 1997).
- ²³ Ibid.
- ²⁴ Alamgir Hashmi, “Encounter with the Sirens” in *My Second in Kentucky* (Lahore: Vision Press, 1981), p.17.

SOURCES

- Bennet, Andrew & Royale, Nicholas. *Introduction to Literature, Criticism and Theory* 3rd Edition. India: Pearson Education, 2004.
- Cuddon, J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books; 4th edition. 2000.
- Eliot, T.S. *Selected Prose of T. S. Eliot*. Edited and introduction by Frank Kermode. Mariner Books (1975)
- Hashmi, Alamgir. “Encounter with the Sirens” in *My Second in Kentucky*. Lahore: Vision Press, 1981.
- Rahman, Tariq. *A History of Pakistani Literature in English*. Lahore: Vanguard, 1991.
- Shamsie, Muneeza (Ed.). *Dragonfly in the Sun: An Anthology of Pakistani Writing in English*. Karachi: Oxford University Press, 1997.
- Sim, Stuart. (ed.) *The Routledge Companion to Postmodernism*, 3rd edition. UK: Routledge, 2011.
- Vishwanathan, G. “An Introduction: Uncommon Genealogies” in *Ariel*. 31.1&2 (2000). pp.13-31.
- Woods, Tim. *Beginning Postmodernism*. USA: Manchester University Press, 2007.